CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

605

noviembre 2000

DOSSIER:
Carlos V (1500-1558)

Gustavo Guerrero
Uslar Pietri, cronista del realismo mestizo

Jerónimo López Mozo
Azorín, dramaturgo de vanguardia

Gustavo Valle
La poesía de Josip Brodsky

Entrevista con Gonzalo Rojas

Cincuentenarios de Marcel Mauss y Cesare Pavese

Cartas de Chile, Argentina, París, Nueva York, Brasil e Inglaterra

Grabados de Mariano Fortuny

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

605 ÍNDICE

DOSSIER
Carlos V (1500-1558)

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

* *Los grabados de Mariano Fortuny fueron cedidos gentilmente por el Museo del Grabado de Marbella.*

DOSSIER
Carlos V
(1500-1558)

Coordinador:
PEDRO CARRERAS LÓPEZ



Leone Leoni: *Carlos V encadena a la herejía.* Museo del Prado.

La economía del mundo hispano durante el reinado de Carlos I

Juan Carlos Sola Corbacho

Indudablemente Carlos I fue el monarca más poderoso en la Europa de la primera mitad del siglo XVI. Sus dominios se extendían, al menos nominalmente, sobre amplios territorios localizados tanto en América como en Europa. En estas circunstancias, cabría preguntarse hasta qué punto su indiscutible liderazgo político se correspondió con una posición similar por parte de las economías de dichos territorios en el mencionado contexto histórico. Es más, sería interesante comprobar si, como parece, el difícil equilibrio político establecido por el emperador se sostuvo a costa de la capacidad económica de la mayor parte de sus súbditos. La respuesta a tales interrogantes requeriría mucho más espacio del que aquí dispongo. Lo que el lector va a encontrar a continuación es una breve descripción de las características básicas de las economías de las sociedades hispanas que en el siglo XVI eran gobernadas por Carlos I.

Durante los casi cuarenta años de reinado del monarca el número de quienes habitaban el suelo peninsular se incrementó. La tendencia, que se prolongaría durante algunos años más en la segunda mitad del siglo hasta totalizar aproximadamente ocho millones de habitantes al final de la centuria, es matizable regionalmente. Por ejemplo, Castilla, la región de mayor densidad demográfica en aquellos momentos, Andalucía o Galicia crecieron a un ritmo superior que las provincias mediterráneas[1].

La gran mayoría de la población peninsular vivía de la agricultura. Aunque, eso sí, era una minoría, la nobleza de carácter absentista y la Iglesia, eran las que acaparaban la propiedad de la mayor parte de la tierra y los beneficios de su explotación. La expansión que durante este periodo experimentó la figura jurídica del *mayorazgo*, por el que se vinculaba la propiedad de la tierra al destino de la familia, reafirmó aun más si cabe el desequilibrio existente, especialmente en Castilla. El *diezmo*, es decir, el derecho que la Iglesia tenía a recibir la décima parte de las cosechas, fue otro de los determinantes de la situación descrita.

[1] *John Lynch*, Spain 1516-1598, From Nation State to World Empire, *Cambridge,Blackwell, 1994 p. 138-142..*

El resto de la población agraria, ya fueran propietarios de pequeñas parcelas, arrendatarios o jornaleros, notablemente presionados por las elevadas rentas impuestas por los propietarios de las tierras o por las cargas impositivas derivadas de los derechos eclesiásticos o las necesidades económicas de la Corona, que afectaron especialmente al campesinado castellano, o incluso por los compromisos crediticios contraídos para mantener operativas las tierras explotadas, vivía mayoritariamente en los límites de la subsistencia.

Las condiciones de vida de la mayor parte del campesinado empeoraban circunstancialmente en relación directa con la influencia que las oscilaciones climáticas tenían sobre las cosechas. No obstante, es posible afirmar que durante el reinado de Carlos I, en paralelo al incremento de la demanda ocasionado por el aumento demográfico, aunque probablemente no siguiera el mismo ritmo, y a la tendencia al crecimiento de los centros urbanos, la producción, fundamentalmente de cereales, el principal cultivo peninsular, llegó a alcanzar niveles nunca registrados con anterioridad. Las técnicas de explotación no experimentaron cambios apreciables, siendo la expansión de las áreas cultivadas factor determinante del proceso. Hay que señalar además que como consecuencia de las circunstancias antes mencionadas y en respuesta a las necesidades surgidas en los territorios americanos conquistados, se comenzó a potenciar el cultivo de ciertos productos agrarios en algunas regiones peninsulares, como por ejemplo la seda en Granada, Murcia o Valencia, o la vid y el olivo en Andalucía.

Los límites a la expansión del área cultivable que finalmente frenaron el proceso descrito no eran sólo naturales. La existencia de extensas superficies de pasto en las que se alimentaba la numerosísima cabaña lanar del momento era sin duda un determinante tan importante o más que la propia naturaleza del terreno. El apoyo económico que la Mesta, corporación que desde siglos antes defendía los intereses de los más importantes ganaderos peninsulares, ofreció a Carlos I fue muy importante; en estas circunstancias no es extraño que el monarca no dudara en respaldar a la corporación en los frecuentes conflictos que mantuvo con los agricultores. Los beneficios derivados de la exportación de lana a los más importantes mercados europeos eran lo suficientemente elevados, al menos hasta que la inflación empezó a hacer sentir sus efectos sobre el comercio exterior peninsular, que cualquier esfuerzo por parte de la Mesta para asegurarlos parecían estar justificados[2].

[2] *Un excelente trabajo sobre la significación económica de la producción y comercialización de la lana en España es el de Carla Rahn Phillips y William D. Phillips, Jr.* Spain's Golden Fleece. Wool Production and the Wool Trade from the Middle Ages to the Nineteenth Century, *Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997.*

Durante las primeras décadas de la centuria también se produjo un aumento en los índices de producción de los establecimientos manufactureros urbanos. Es muy probable que tal tendencia fuera una respuesta al incremento de la demanda, provocado éste por el crecimiento demográfico y la progresiva formación de nuevos mercados en tierras americanas. El sector lanero, el más significativo en la península, cuyos principales enclaves se situaban en Barcelona, Valencia, Segovia y Toledo, y el textil en general fueron los que manifestaron mayor pujanza. El sector sedero y el del cuero, aunque de menor importancia que el de las lanas, también experimentaron notables incrementos. Hay que destacar asimismo la evolución positiva que siguió la producción de hierro, muy probablemente como consecuencia de la introducción de algunas mejoras en los sistemas de producción. La mayor parte de las ferrerías se localizaban en el País Vasco, región que destacaba también en esos momentos en la construcción de barcos.

Ahora bien, es necesario matizar tanto cuantitativa como cualitativamente las afirmaciones realizadas acerca de la tendencia seguida por el sector manufacturero. Merece la pena puntualizar, por ejemplo, que el crecimiento que el sector textil peninsular experimentó nunca llegó a ser equiparable al registrado en Inglaterra, Países Bajos o Italia. Además, estos buenos momentos no durarían mucho tiempo. Existían límites estructurales que incluso condicionaron el que la producción peninsular llegara a mostrarse incapaz de satisfacer la demanda del mercado doméstico.

Uno de ellos, sin duda, fue el protagonismo que las corporaciones gremiales tenían en los centros urbanos. De hecho, ejercían un control prácticamente absoluto sobre el sector, mostrándose siempre reacias a la introducción de nuevas técnicas de producción, lo que lógicamente influiría negativamente sobre la calidad y competitividad del producto final. Aunque éste fue sin duda uno de los problemas más graves que condicionaron la evolución de las manufacturas hasta ya entrado el siglo XIX, no se puede decir que fuera el único. Por ejemplo, la espiral inflacionaria vivida durante los últimos años del gobierno de Carlos I provocaría el encarecimiento de las materias primas utilizadas, minando si cabe aun más la competitividad de los centros de producción situados en la península. A ello hay que añadir, en el caso del sector lanero, la prioridad que en todo momento tuvo la exportación de la lana castellana sobre la demanda interior.

En estas circunstancias, la Corona, ante la necesidad de superar sus propios problemas financieros derivados de los notables gastos que las inacabables campañas bélicas en Europa ocasionaban, introdujo nuevos factores que harían empeorar las ya de por sí malas perspectivas que el sector afrontaba. Por un lado, el hecho de que parte de los ingresos de la Corona

dependieran de la recaudación del producto de las tarifas arancelarias, que gravaban las exportaciones y las transacciones en los mercados internos a través de las *alcabalas* y los *millones* (los dos impuestos indirectos más importantes del momento), afectó directamente a los resultados de sus actividades. Por otro, el que tales recursos fueran insuficientes para financiar los ejércitos imperiales derivó en la frecuente contratación de préstamos. Si bien no sería sino a partir del reinado de Felipe II cuando los gobernantes se decidieron a implicar a un más amplio sector de la población a través de la obtención de capital a crédito de las instituciones municipales, las consecuencias que la política iniciada con Carlos I en el trono fueron de notable importancia para el sector manufacturero. De hecho, tal estrategia influyó decisivamente sobre la dinámica económica peninsular pues, en buena lógica, la mayor parte del capital se negociaba con la Corona o con el propietario agrario, ya que era de estas transacciones de las que se obtenían mayores beneficios. Mientras tanto, el sector manufacturero o no encontraba el capital requerido para mejorar o al menos sostener su empresa o los intereses que debían pagar eran tan elevados que resultaba imposible satisfacerlos[3].

Los intercambios mercantiles en el interior peninsular eran muy limitados. La unidad familiar en el medio rural, por ejemplo, trataba de organizarse de la mejor manera posible para poder autoabastecerse de los productos de consumo básico. Eran, pues, los vecinos de los establecimientos urbanos los que en mayor medida necesitaban abastecerse en el mercado de ciertos productos que de otra manera no conseguirían. La mayor parte de las transacciones mercantiles en la península durante el período eran canalizadas a través del sistema de ferias.

En lo que hace al comercio exterior peninsular, es necesario destacar que según fue avanzando el siglo se fueron reforzando los vínculos con los mercados americanos, con Sevilla como enclave fundamental (el Consulado de Sevilla, que llegaría prácticamente a monopolizar esta ruta comercial, fue fundado en 1543), y con los de la Europa septentrional, con Medina del Campo como centro básico de articulación de los intercambios. Al mismo tiempo, se fue reduciendo el tradicional protagonismo catalán en el Mediterráneo. Las exportaciones peninsulares más importantes eran: lana,

[3] *El trabajo de Ramón Carande* Carlos V y sus banqueros, *Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965, a pesar de haber pasado más de medio siglo, sigue siendo, sin duda, la mejor monografía sobre las finanzas reales durante la primera mitad de la centuria. Es interesante contrastar sus contenidos con los del trabajo de Richard Herr* La Hacienda Real y los cambios rurales en la España de finales del Antiguo Régimen, *Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1991.*

sal, aceite, cochinilla (importada desde América), hierro, pieles y azúcar. A la península llegaban esencialmente productos manufacturados o semielaborados europeos: textiles de lana y lino, telas de calidad, libros, papel, metales preciosos y materias primas de América (a esto último me referiré más adelante). La diferencia de valor existente entre las importaciones y las exportaciones, a favor de las primeras, determinaría, como único medio de equilibrar la balanza comercial, la salida de metales preciosos procedentes de los territorios americanos.

No puedo finalizar este breve repaso de los aspectos más destacados de la economía peninsular durante las primeras décadas del siglo sin referirme a lo que con tanta frecuencia se ha venido destacando: el gran alza de los precios de los bienes de consumo[4]. Es muy probable que durante el reinado de Carlos I se llegaran a duplicar. Las alzas más generalizadas se produjeron fundamentalmente en la primera, tercera y quinta década del siglo. Entre las razones que se han apuntado para explicar tal proceso destacan dos: el desembarco de metales preciosos procedentes de América y el ritmo al que crecía la economía peninsular en aquellos momentos. Entre las consecuencias: en unos casos escasez, sobre todo para aquellos que vivían de pequeñas rentas o de un salario fijo en la ciudad. En otros ruina, por ejemplo para quienes eran propietarios de un pequeño taller artesanal y vieron ascender los costes de producción y fueron incapaces de mantener su competitividad en los mercados. Finalmente, en otros lo que provocó fue la expansión de las economías de subsistencia; amplios sectores de población rural tan sólo consumirían lo que se produjera en el ámbito de la unidad familiar. No obstante, no se puede afirmar que la tendencia descrita tuviera efectos negativos generalizables a todos los sectores sociales. De hecho, la mayor parte de los grandes propietarios de tierras, aquellos que fueron capaces de hacer revisiones al alza de los contratos de arrendamiento de sus propiedades, o algunos de los grandes comerciantes vieron mejoradas sus condiciones de vida.

Durante el reinado de Carlos I se fue extendiendo la presencia española en el continente americano. La conquista de los territorios anteriormente dominados por aztecas e incas y la llegada masiva de colonos desde la península, unos cientos cincuenta mil durante el periodo mencionado, y su

[4] *La obra de Earl J. Hamilton,* American Treasure and the Price Revolution in Spain, 1501-1650, *New York, Octagon, 1970, fue pionera en este campo. Incluye un estudio sobre Castilla la Vieja, Valencia y Andalucía. Desde entonces se han editado otras monografías sobre el tema, en algunos casos criticando la obra de Hamilton y en otros completándola. Durante los últimos años la mayor parte de las series publicadas se han concentrado en un espacio temporal o geográfico más reducido.*

asentamiento en los mismos serían decisivos en ese sentido[5]. La progresiva consolidación de un nuevo sistema de relaciones económicas en dichos territorios es sin duda uno de los procesos de mayor relevancia acontecidos durante la primera mitad del siglo XVI[6].

La minería ya destacaba entonces en algunas regiones americanas. Durante aquellos años, aunque fueron descubiertos yacimientos de otros metales (cobre, por ejemplo), los colonos españoles sólo se preocuparon por la plata y el oro. Por lo que sabemos, en aquellas fechas se estaban explotando yacimientos auríferos situados en algunas de las islas del Caribe (Española, Puerto Rico y Cuba), en el centro y sur de Nueva España, en las costas caribeñas de Centroamérica, en los Andes colombianos y en otros lugares de Ecuador, Perú y Chile. No obstante, las principales áreas de producción se localizaron primero en Santo Domingo, pasando más tarde a Puerto Rico y posteriormente a ciertas áreas de Nicaragua y Honduras. Fue durante los últimos años del reinado de Carlos I cuando se alcanzaron las cifras más altas de producción.

La extracción de plata se inició muy poco después de completada la conquista de México y Perú. Desde comienzos del segundo tercio del siglo, cuando empezaron a ser explotadas las minas de las regiones centrales de México, la producción ascendió, tal y como aparece reflejado en los registros de entrada de plata en Sevilla. La tendencia al crecimiento se prolongaría desde la década siguiente, en la que empezarían a producir Zacatecas y Potosí, hasta al menos el final de la centuria[7].

A pesar de que los resultados de la minería pueden parecer espectaculares, la mayor parte de la población asentada en los territorios dominados por los españoles se dedicaba a la agricultura. El acceso a la propiedad de la tierra, tan difícil en la península, no lo fue tanto en América, al menos durante las primeras décadas del siglo. La Corona realizó concesiones de tierras a los *adelantados* en los nuevos territorios descubiertos y éstos a su vez podían hacer lo propio con sus seguidores. Los cabildos, al igual que los virreyes, las audiencias o los gobernadores tenían también el derecho de conceder tierras en nombre del rey.

[5] *John Lynch,* op. cit., *pp. 211-215.*

[6] *Sobre el impacto que la llegada de la población española tuvo sobre el mundo indígena el estudio de Charles Gibson,* The Aztecs under Spanish Rule, *Standford University Press, 1964, es ya un clásico que a pesar de los años transcurridos desde su publicación todavía resulta esencial.*

[7] *Aunque cronológicamente no se centra exactamente en el reinado de Carlos I, el estudio realizado por Charles Kindleberger,* Spenders and hoarders: The world distribution of Spanish American Silver, 1550-1750, *Singapur, Institute of Southeast Asian Studies, Economic Research Unit, 1989, resulta de gran interés, pues en él el autor delimita los circuitos mundiales de distribución de la plata americana.*

Entre los factores que pudieron condicionar el establecimiento de los colonos y la explotación de tierras es muy posible que la falta de agua o su localización en áreas aisladas de difícil acceso fuera el más relevante. En muy pocos casos, sin embargo, los españoles tuvieron problemas para encontrar quien las trabajara. Al menos durante los primeros años tras la conquista, la población indígena parecía ser una fuente inagotable de mano de obra. En relación a su organización, a pesar de que difícilmente se puede aceptar la existencia de modelos generalizables a todos los territorios o la inexistencia de otras fórmulas no institucionalizadas, destacaban la esclavitud, el *repartimiento-encomienda* y el *corregimiento*. Durante los últimos años del reinado de Carlos I se registró un notable descenso de población indígena que condicionaría la crisis de los sistemas mencionados y la expansión del trabajo remunerado, lo que derivó, sobre todo en el caso de aquellos sectores no especializados, en el *peonaje por deudas*, lo que significaba la pérdida de libertad de movimientos de los trabajadores.

Los pueblos indígenas continuaron cultivando en las tierras comunales lo que producían antes de la llegada de los europeos: maíz, patatas, judías... A pesar de que en muchas ocasiones, cuando no había más remedio, los españoles llegaron a consumir los productos nativos de las tierras en las que se asentaban, la demanda de los productos típicos de la dieta peninsular era grande. Sin embargo, su introducción en tierras americanas fue lenta, sobre todo porque a su definitivo arraigo le solía preceder un proceso de experimentación, que tenía en las condiciones impuestas por el medio las variables de mayor importancia, que no siempre acababan ofreciendo resultados positivos. Por ejemplo: cultivos como el trigo, la uva o el olivo no llegaron a arraigarse en tierras americanas sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo, siendo que la población de origen hispano no llegó a aceptar plenamente el aceite americano, considerándose un artículo de lujo el que llegaba procedente de la península. El ganado superaría el proceso de adaptación mucho más rápidamente[8].

Durante los primeros años de dominio español, la satisfacción de la demanda de productos agrarios se realizaba a través de dos vías: el consumo de la propia cosecha o la apropiación de la producción indígena a través de tributos. Sin embargo, el crecimiento de los *asentamientos urbanos*, ya estuviera determinado por sus funciones administrativas o por su economía minera, potenciaría la expansión de las empresas agrarias y ganaderas, fundamentalmente de ganado bovino, con el objetivo de satisfacer la

[8] *Lyle N. McAlister,* Spain and Portugal in the New World. 1492-1700, *Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 214-223.*

creciente demanda en tales centros de población. Otros cultivos en los que se involucró la población española, atraída por los beneficios económicos que resultaban de su explotación, fueron el azúcar, que fue introducido en las islas caribeñas primero y más tarde en Nueva España y Perú, los colorantes (índigo y cochinilla), así como algunas maderas preciosas, cacao (producto muy atractivo entre las poblaciones indígenas de Nueva España), seda, y en cierta medida algodón, tabaco y coca (apreciada por las poblaciones indígenas andinas).

En lo que hace al sector manufacturero, el procesamiento de la producción agraria fue la forma que durante estos años alcanzaría el mayor protagonismo. Eran muy abundantes los molinos cerealeros y los mataderos para ganado vacuno. Los mayores niveles de desarrollo, siempre con ciertos límites, se alcanzaron en el sector azucarero, fundamentalmente en las islas caribeñas de Santo Domingo y Puerto Rico.

La manufactura textil seguía en importancia a la de transformación de productos agrarios. Muy probablemente el incremento de la demanda así como el fácil acceso a la mano de obra y a las materias primas necesarias determinaron el crecimiento del sector. Es necesario distinguir entre la producción doméstica, elaborada en el seno de la unidad familiar mayoritariamente indígena, y la de lo que los contemporáneos denominaban *obrajes*, que podían ser propiedad de un español o de una comunidad indígena, y que concentraban un mayor número de mano de obra, alcanzando cifras de producción mucho más elevadas. Durante el periodo se fueron estableciendo obrajes en Nueva España, Perú, Nueva Granada e incluso en Tucumán. Trabajaban diferentes géneros textiles en función de la demanda y de las materias primas, aunque destacaban la lana y el algodón.

Es posible afirmar la existencia de un progresivo desarrollo del comercio. El de carácter local se basaba en la celebración de ferias o el establecimiento de mercados, que solían tener una periodicidad semanal, donde se podía encontrar lo necesario para la satisfacción de las necesidades diarias. Además, poco a poco se fueron abriendo tiendas en las que no era difícil encontrar los artículos importados de Europa. Los intercambios intercoloniales en un principio se definían en torno a la distribución de los bastimentos que permitían la expansión de la colonización. Con el paso de los años llegó a incluir mano de obra, cereales, alcoholes e incluso textiles.

En lo que hace al comercio transatlántico, aunque no se puede pasar por alto el comercio de esclavos en el continente africano y de diferentes bienes de consumo básico con Canarias (a partir de 1534), la mayor parte del mismo se organizaba en torno a un escaso número de puertos de entrada: Veracruz, Nombre de Dios, Cartagena y Cuba. Cronológicamente se pue-

den distinguir varias fases de crecimiento durante el reinado de Carlos I. La primera, que se extendería hasta aproximadamente 1520, estuvo relacionada con la demanda creada en torno a los primeros establecimientos fundados en territorios americanos. Es posible vincular la segunda con la conquista y colonización de Nueva España y Perú (1524-1530). La tercera, delimitada en el tiempo entre 1540 y 1550, fue consecuencia del asentamiento y explotación de los grandes centros mineros.

En definitiva, desde el punto de vista económico, uno de los aspectos característicos del periodo fue el crecimiento que en mayor o menor grado experimentaron las economías peninsulares. Tal evolución, sin embargo, se produjo sobre una frágil base que condicionó la inversión de la tendencia no mucho tiempo después. No se puede afirmar, por tanto, que se produjeran cambios estructurales en dichas regiones. Todo lo contrario a lo que pasó en tierras americanas. La expansión del dominio español introdujo innovaciones esenciales en el ordenamiento de dichos territorios. Se puede hablar, pues, de un sistema en formación, proceso que, ni mucho menos, culminaría en el reinado que nos ha servido de contextualización cronológica.





Leone Leoni: *Carlos V encadena a la herejía.* Museo del Prado.

Una revisión de la *Conquista de México* de Francisco López de Gómara

Pedro Carreras López

A punto de concluir el siglo XX, cada vez son más intensas las señales que nos indican las dificultades mostradas por gran parte de los Estados-naciones para asimilar y superar antiguos y rancios problemas nacionalistas que, en la mayoría de los casos, parecían olvidados desde hacía tiempo. Rebasadas las décadas del auge descolonizador, el nacionalismo militante y activo aparecía diseminado en pequeñas islas a lo largo y ancho del Viejo Continente, más interesado, este último, en los efectos del final de la Guerra Fría y en el largo y complicado camino de la construcción común europea.

Los actuales acontecimientos –muchos de ellos derivados del final del socialismo real y de la caída del Muro de Berlín–, han obligado a los científicos sociales[1] a retomar y profundizar en el estudio de esos movimientos sociopolíticos de intenso calado que tienen al concepto de nación como aglutinante reivindicativo principal. Al renacimiento del nacionalismo en la Europa Oriental parecen unirse las dificultades para integrar en el proyecto común de la Unión Europea los sentimientos nacionalistas existentes en algunas zonas de los diferentes Estados-naciones que conforman dicho proyecto. De igual modo, la persistencia de los movimientos migratorios que ven a la Unión Europea como el edén prometido, arroja nuevas posibilidades para el desarrollo y refuerzo de identidades colectivas.

Sin entrar en las valoraciones sobre las posibles modificaciones que el fenómeno de la globalización, especialmente el que afecta al mundo de las telecomunicaciones, está teniendo y tendrá en los comportamientos de los Estados-naciones[2], los últimos años del siglo XX han mostrado con claridad la vigencia de los sentimientos nacionalistas; sus posibilidades de

[1] *Un excelente ejemplo lo tenemos en el éxito editorial de la traducción de la obra póstuma de Ernest Gellner,* Nacionalismo, *Barcelona, Ediciones Destino, 1997. De igual modo, la reciente obra de Juan Pablo Fusi,* España, la evolución de la identidad nacional, *Madrid, Temas de Hoy, 2000, muestra la incesante inquietud de los científicos sociales a la hora de aprehender conceptos tales como nación y nacionalismo y enfrentarlos a las realidades de los actuales Estados-naciones.*

[2] *Exhaustiva, aunque ni mucho menos definitiva, resulta la trilogía de Manuel Castells,* La era de la información, *3 vols. Alianza, Madrid, 1997.*

amalgamarse en movimientos político-sociales capaces de reinterpretar el pasado e incidir directamente en el presente; y la necesidad de continuar profundizando en los estudios sobre el nacionalismo y la nación ya que, cualquier intento de comprender los dos últimos siglos pasa obligatoriamente por esos conceptos.

Al igual que en otra cuestiones, los planteamientos apriorísticos o la incapacidad para deslindar la razón de la pasión explican una gran parte de las dificultades a la hora de consensuar las líneas básicas de las definiciones de nación y nacionalismo. En esencia hay que distinguir tres grandes líneas de acercamiento al estudio del nacionalismo. Una primera es aquella que hunde sus raíces en los románticos decimonónicos y que considera la nación como un ente superior, de naturaleza inmutable, cuya existencia responde fundamentalmente a principios emocionales y sociobiológicos. La segunda línea ve el nacionalismo como una ideología ligada al proceso de industrialización[3] y modernización y a las necesidades de homogeneización cultural derivadas del mismo. Por su parte, la tercera interpretación se centra más en los argumentos psicológicos y culturalistas[4] que se esconden en la formación de las identidades nacionales y en los alumbramientos de las diferentes conciencias nacionales[5].

Más allá de esta disparidad, lo que parece innegable es la necesidad de superar los límites que parecen imponer las actuales definiciones. La concepción contemporánea de nación nos suele situar ante una realidad creada de la nada. Detrás de esta concepción está la idea de que la nación es una creación moderna, –derivada fundamentalmente de la Ilustración–, que obtiene su lugar histórico a partir de la Revolución Francesa y va tomando forma a lo largo del siglo XIX y principios del XX, siguiendo un camino paralelo al nacimiento y evolución del concepto de soberanía popular y al del gobierno derivado de la misma[6]. Ahora bien, asumir esta perspectiva implica enfatizar sobre las dimensiones políticas que presentan ambos con-

[3] *Uno de sus máximos exponentes está en el clásico de Ernest Gellner,* Naciones y Nacionalismo, *Madrid: Alianza Editorial, 1988. En el trabajo póstumo ya citado, reafirma la anterior interpretación. De igual manera, E. J. Hobsbawn,* Naciones y nacionalismos desde 1870, *Barcelona, Crítica, 1991.*

[4] *La obra clásica de Anthony D. Smith,* Las teorías del nacionalismo, *Barcelona, Península, 1976.*

[5] *Actualmente parece desarrollarse una línea de interpretación que busca unificar más claramente el componente político y la habilidad para generar sentimientos de identidad colectiva. Un buen ejemplo es la obra de Montserrat Guibernau,* Los nacionalismos, *Barcelona, Ariel, 1996.*

[6] *Un ejemplo elocuente que nos permite encuadrar bien este proceso está en la carta enviada por Francisco de Zea Bermúdez, Ministro de Relaciones Exteriores de España al señor ministro de la Gran Bretaña en Madrid en 1824: «Las desgraciadas ocurrencias de España en 1810 y 1820, y los sentimientos de lealtad y pundonor de los americanos españoles en ambas épocas a*

ceptos y atorarse en la discusión de descubrir si la nación es anterior al nacionalismo o a la inversa. Este no es el lugar ni el caso para introducir argumentos en la polémica. El objeto del presente trabajo es más modesto y parte de una perspectiva distinta.

Afirmar que los conceptos de nación y nacionalismo, tales como los entendemos en la actualidad, no existían en los siglos XV, XVI o XVII es una evidencia que no se le escapa a nadie. Ahora bien, el hecho de que no existieran en su concepción contemporánea no tiene necesariamente que invalidar su existencia. Al contrario, dota a los mismos de una especificidad y profundidad histórica propia de los fenómenos de la *longue durée* y les adereza con una más que poderosa vertiente cultural[7] al introducirse en las dinámicas de los procesos históricos.

El presente trabajo parte de la anterior consideración y se mueve en las aguas de lo que algunos autores han convenido en llamar prenacionalismo o protonacionalismo[8]. Su objetivo principal, por tanto, es el de rastrear algunas expresiones de esos sentimientos de pertenencia colectiva en el reinado de Carlos V. Pocas son las razones necesarias para justificar la elección del periodo. Valgan de ejemplo la dimensión geográfica o la plurietnicidad de los territorios asociados a su corona, o en su caso la posible regresión del concepto de Monarquía Hispánica que se da en su reinado[9].

favor de su rey y de su madre patria que no quería ver sometidos al yugo extranjero ni a la afrentosa afluencia de demagogos e inexpertos o mal intencionados, han sido las verdaderas y originarias causas de los movimientos de la América española en 1810 y de la más reciente revolución en México en 1821. Después y como naturalmente sucede en las épocas de agitación y trastornos se ha procurador dar otra dirección más torcida a aquellos primeros impulsos y movimientos, y hace tiempo se trabaja en crear y organizar en varias porciones de la América gobiernos independientes de la madre patria. *Pero el mundo entero sabe lo que son o lo que han sido en la realidad,* faltándoles la base para su consistencia que es la conformidad de sentimientos entre los gobernados, y la analogía de las instituciones políticas con los usos, costumbres, tradiciones, leyes y religión de los pueblos para quienes se destinan. *Así es que en todas partes se han quitado sistemas de gobiernos para reemplazarlos con otros que en breve tiempo han sido destruidos a su vez, (...)», en María Eugenia López de Roux (coord.)* El reconocimiento de la Independencia de México, *México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1995, pp. 483-486. La redonda es nuestra.*

[7] *Entendiendo que la cultura es una urdimbre de estructuras de significación, un contexto, socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas. El desarrollo de esta interpretación de cultura en Clifford Geertz,* La interpretación de las culturas, *Barcelona, Gedisa, 1997.*

[8] *«Puede que una de las razones sea que en muchas partes del mundo los Estados y los movimientos nacionales podían movilizar ciertas variantes de sentimientos de pertenencia colectiva que ya existían y que podían funcionar, por así decirlo, en la escala macropolítica capaz de armonizar con Estados y naciones modernos. A estos lazos los llamaré 'protonacionales'».* Op. Cit. *E. J. Hobsbawn, p. 50.*

[9] *«Lo que durante el reinado de los Reyes Católicos y el gobierno de Cisneros se había preparado, una nación independiente y moderna, Carlos V lo abortó sin duda», Joseph Pérez,* La Revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521), *Madrid, Siglo XXI, 1979.*

Ahora bien: la consecución del objetivo propuesto se enfrenta con serias complejidades metodológicas y empíricas. La mayoría de las evidencias que nos han llegado son testimonios que pertenecen a una minoría elitista de la sociedad, aquella que sabía leer y escribir, lo que dificulta sobremanera la extrapolación automática de su herencia documental al resto de los sectores iletrados de la sociedad. No obstante, si al igual que Benedict Anderson[10] consideramos la nación como una comunidad política imaginada, se puede aceptar la coexistencia de varias «proyecciones» o «imaginaciones» expresadas por unas elites que tienen su correlato en las divisiones de la estructura social. Será el proceso histórico, unido a la discrecionalidad con la que opera el nacionalismo –en su sentido contemporáneo– el que establezca los límites de la «realidad nacional», el modo nacional de organización de dicha sociedad y, en resumen, la «proyección» o «imaginación» dominante.

La elección de la obra de López de Gómara como vehículo para rastrear dichos sentimientos de pertenencia tiene que ver en gran parte con esta idea. Aunque con precauciones y algunas excepciones notables, parece evidente que se puede afirmar que la conformación de las actuales nacionales implicó el éxito de una de las configuraciones posibles sobre el resto de las opciones potenciales. En esencia, supuso el éxito de aquella opción que se organizaba en torno a la ecuación Estado-centralizado / territorio-definido o delimitado / nación-conjunto de nacionales. En el camino se quedaron otras posibilidades que merecen la pena ser rastreadas. Con ello no afirmamos que Gómara sea articulador de alguna de ellas, aunque su *Conquista de México* permite aproximarnos a esa complicada esfera mental de lazos y sentimientos desde una perspectiva cercana a la mantenida por ese elenco de pequeña nobleza que fueron los conquistadores, no tan alejados, en su imaginario, de los sectores populares. Desde esta perspectiva bien podríamos explicarnos el éxito del libro a pesar de la persecución «institucional» a la que se vio sometido y que no impidió que llegara hasta nosotros[11].

[10] *Benecit Anderson,* Imagined Communities, *Londres, New Left Books, 1983, p. 15.*

[11] *Entre 1553 y 1554 se publican en la Península y Flandes siete ediciones. Algunas toman exclusivamente la* Conquista de México *y otras lo hacen de la* Historia de las Indias *–la obra completa–, dentro de la cual tenía que aparecer la misma* Conquista de México. *Al final se logró una autonomía de esta última obra que la ubicó como un libro independiente del resto. En el siglo XVIII reaparece en una nueva edición. El siglo XX cuenta con ocho ediciones más. La obra es traducida al italiano, al francés e inglés desde el siglo XVI (en los dos primeros casos), mientras que la traducción al inglés cuenta con nuevas ediciones en los siglos XIX y XX. Nosotros hemos elegido la edición de José Luis de Rojas que retoma la de 1954 hecha por Pilar Guibelalde en Barcelona, basada en la primera edición de la obra de 1552 (Zaragoza).*

Discutido en cuanto a su fecha de nacimiento y a su origen, Gómara participa generacionalmente tanto del Renacimiento como de los movimientos convulsivos que se estaban dando en la corona y en los territorios asociados a ella. En 1542, diez años antes de la publicación de su libro, se habían redactado las Leyes Nuevas levantando sentimientos encontrados entre distintos sectores[12] y personajes con los que le tocó vivir y de los que, en mayor o menor medida, recibió influencia. Es la época de Palacios Rubio, de Montesinos, de Juan Ginés de Sepúlveda, del mismo Las Casas, de Vitoria, de Ovando. Es la época en la que se perfilan las líneas generales del Derecho Indiano influidas, sin duda, por los aspectos morales y teológicos derivados de las vacilaciones sobre la legitimidad del proceso americano. Pero también es el momento en el que se avanza hacia una definición determinada de Estado, un concepto complejo articulado en torno a la figura del monarca y poco dispuesto a permitir dispersiones en el proceso de la concentración del poder. Resultaría anacrónico afirmar que a dicha concepción de Estado le correspondiera una unidad territorial equiparable a lo que en la actualidad se entiende como España. Ni en la denominada Monarquía Hispánica de los Reyes Católicos, ni durante los reinados de los Austria/Habsburgo, puede hablarse con propiedad de una correspondencia en ese sentido. Como ejemplo baste señalar que durante mucho tiempo continuaron vigentes administraciones y legalidades de particular aplicación para cada uno de los territorios que conformaban lo que en la actualidad denominamos España. Ahora bien, a pesar de ello, parte de los elementos de la ecuación antes propuesta –Estado-territorio-nación–, comienza a perfilar algunas de las características en las que se basará su matrimonio histórico.

Más allá de los particularismos y de la diversidad de administraciones ya mencionados, el concepto de Estado manejado –cuando menos desde la época de los Reyes Católicos–, fomenta el proceso de asociación y relación entre administración / burocracia y un territorio particular. Así, si bien el Consejo de Castilla o el Consejo de Indias formaban parte del aparato «administrativo» de la monarquía, ambos mantenían un campo geográfico de acción definido y limitado. No resulta descabellado sospechar

[12] *«Pronto hicieron aparición dos bandos: (...) Conquistadores, pobladores, misioneros, autoridades, teólogos y juristas se introducen en una viva polémica que los enfrenta. Con las teorías del 'Princeps a legibus solutus est' y de la 'Razón de Estado' como justificante único de la acción política al separar la moral de la política, no había duda de la licitud de la Conquista. Pero en España existía una vigorosa corriente doctrinal, que tenía sus fundamentos en el tomismo y en la tradición cristiana, según las cuales los poderes debían ajustarse a los dictados de la ley natural y de la moral evangélica», F. García Añoveros,* Iglesia y monarquía española, *Madrid: FIES, 1991, pp. 56-57.*

que detrás de esta asociación entre administración y territorio se esconde el tan llevado y traído sentimiento patrimonialista de los monarcas del Antiguo Régimen. Paralelamente, desde ese mismo momento se inicia una tendencia, propiciada desde y por el mismo Estado, hacia una homogeneización y limitación de las potencialidades identitarias al alcance de la sociedad. Dicha tendencia se va incrementando en la misma medida en la que el Estado va asentando las cualidades que le definen –en su concepción weberiana clásica, el control monopolístico de la violencia legítima–.

Suele ser un lugar común referirse a la Inquisición, establecida en 1478, como uno de los pocos elementos institucionales compartidos por el conjunto de los dominios que estaban bajo la corona, e insistirse en su importancia como aterrador mecanismo de control social. Para el caso que nos ocupa, resulta más importante destacar su innegable «servicio» a la hora de fomentar la homogeneidad identitaria de la sociedad. A diferencia de los igualmente siniestros tribunales ordinarios, limitados en su jurisdicción, la Inquisición tenía competencias y cuidaba de la vigilancia y «calidad» de la única forma de identidad común a todo el cuerpo social permitida por el Estado: la religión católica.

De manera similar al siglo XIX, los criterios de homogeneización de la sociedad, entre otros elementos, discriminaban y regulaban la posición de los miembros de la misma frente a la norma y el acceso al Estado. Mientras que en el siglo XIX el ser o no ser nacional –cuando menos en la América Hispánica– era una categoría pertinente, la limpieza de sangre y el ser o no católico también lo fue durante siglos en la Península Ibérica. En ambos casos, dichos criterios nacen en una esfera mística, ajena a los individuos y reclaman para sí rituales precisos de obligado cumplimiento que refuerzan la identidad colectiva.

Parece, por tanto, que el proceso de concepción y construcción del Estado en la edad moderna llevaba en su seno una parte de los gérmenes del Estado-nación reclamado por el nacionalismo en momentos posteriores (administración, territorio delimitado y búsqueda de homogeneidad). Llegados a este punto, cabría preguntarse por la existencia de un protonacionalismo español equiparable al concepto de España que se acepta contemporáneamente.

Desde el punto de vista del proceso de formación y configuración del Estado, ya hemos visto las dificultades para aplicar el adjetivo sin incurrir en incongruencias notables. Desde un punto de vista social y cultural tenemos que partir de la premisa de que los sentimientos de identidad no están determinados o prefijados en los cromosomas y que se mueven mejor en la

flexibilidad propia de los conceptos dinámicos[13]. No es raro, por tanto, encontrarnos en estos momentos con una tensión entre un sentido local o regional de la identidad y otro ligado al Estado-nación emergente[14] que aflora en momentos de intenso peligro o de crisis «nacionales». El meollo de la cuestión está en el contenido semántico que le demos a ese «nacionales».

Por iniciar la cuestión en un punto, el tránsito de la particular Edad Media a la Edad Moderna en la Península Ibérica nos conduce a un espacio de poder compartido; a una multiplicidad de reinos en los que no siempre, en realidad casi nunca, impera la supuesta solidaridad entre los miembros de una misma comunidad. A pesar de ello, parece existir un concepto de España (Hispania, en cualquiera de sus grafías) que hunde sus raíces en el viejo orden romano y que acompañará todas las fases de la Reconquista. Quizá sea Isidoro de Sevilla (624) el autor más citado a la hora de defender la existencia de una idea nítida de España. En su *Alabanza de España*[15], el autor nos coloca ante un concepto que va más allá de la mera descripción física de un territorio y reclama para la «nación» de los godos la otrora grandeza romana. El conflicto entre civilización y barbarie, –representado en este caso por la tradición cultural grecorromana y por los godos, uno de los pueblos invasores del norte–, avanza en el proceso histórico de construcción de la supuesta legitimidad cultural y política de Europa Occidental frente a otras áreas.

Años más tarde se repetirá el proceso frente a los infieles del sur cuando el «traidor» conde don Julián les abra la puerta propiciando la confección de la leyenda de don Rodrigo y *la pérdida de España*. Esta vez al concepto de España se le une la melancolía por la pérdida de los territorios y estructuras políticas visigodas mientras que a la barbarie se une el concepto de infiel.

No es el caso reflexionar o profundizar sobre el significado último de la voz España. Resulta más pertinente para nuestros propósitos enfatizar sobre su dimensión histórica, política y cultural. El mito de origen[16] de don Pelayo y Covadonga es final y principio de una cadena de sucesión que

[13] *Una gran exposición al respecto está en las reflexiones de Julio Caro Baroja,* El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo, *Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970.*

[14] Op. Cit. *Guibernau, p. 63.*

[15] *Isidoro de Sevilla (ed. Cristóbal Rodríguez Alonso),* Historias de los Godos. Vándalos y Suevos, *Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, Archivo Histórico Diocesano, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, León, 1975, pp. 169-171.*

[16] *El mito queda definido y articulado en las distintas crónicas redactadas en el reinado de Alfonso III el Magno (866-910), la* Crónica de Albelda, *la* Crónica profética *o la* Crónica Rotense. *El origen parece estar en una crónica perdida que data del reinado de Alfonso II (781-842).*

arrastra a la Hispania romana hasta el pueblo godo y termina en los reinos y condados asturianos para pasar más tarde al reino leonés. Frente a los musulmanes, los francos y al resto de los reinos y señoríos peninsulares, el reclamo a la herencia romana aparece como fuente de legitimidad histórica y cultural, así como punto de referencia hacia una forma de articulación política interna de los reinos. Fue en las etapas posteriores a los momentos iniciales de la Reconquista (de la segunda mitad del siglo VIII al siglo IX) cuando se incorporarían a los reinos cristianos del Norte parte de la población hispanovisigoda –especialmente clérigos– produciéndose una fuerte visigotización de los mismos[17]. El devenir histórico de los reinos de la Península Ibérica, especialmente desde la unión de los reinos leonés y castellano (1230), facilitó la transmisión de parte de los significados de la voz España a Castilla, de forma que podríamos aventurar que dicho proceso implicó una «hispanización» de la monarquía castellana, así como, una progresiva «castellanización» de la idea de España[18]. Esto último, acorde con la hegemonía castellana con la que se terminaba el siglo XV. Una voz y una idea puesta al servicio de un más que incipiente aparato de «propaganda» política desarrollado en el reinado de los Reyes Católicos[19], manifestándose con ello, el final del tránsito de un pensamiento político de carácter mítico, basado en símbolos e imágenes, a otro de carácter teórico, basado en el empleo de conceptos[20].

No seremos nosotros los que entremos en la polémica de la supuesta involución que supuso el reinado de Carlos V sobre el proceso de construcción de España en relación con el periodo inmediatamente anterior. Desde el inicio hemos asumido la dimensión histórica y cultural, así como la flexibilidad y evolución de la dimensión política del término.

Más allá de los tópicos[21], (monarquía cristiana, destino universal manifiesto o medievalismo) la llegada de Carlos V, en 1516, al trono de Castilla y Aragón abrió nuevas posibilidades al desarrollo del Estado. Sin lugar a dudas, la presencia de extranjeros –no castellanos– en los puestos más relevantes de la administración fue uno de los elementos que estuvieron detrás

[17] *José Luis Martín,* La Península en la Edad Media, *Barcelona, Teide, 1984, p. 199.*

[18] *En este sentido, no fue menor la importancia que tuvo la extensión del uso del castellano desde el siglo XI, así como, la publicación de la* Gramática *de Nebrija en 1492,* Cfr. *Juan Pablo Fusi, p. 55.*

[19] *Sobre este tema véase el excelente trabajo de José Manuel Nieto Soria (Dir.),* Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520), *Dykinson, 1999.*

[20] *José Manuel Nieto Soria,* Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XV), *Madrid, Eudema, 1988, p. 217.*

[21] *Un buen repaso de los mismos y de sus implicaciones en el proceso de formación del nacionalismo está en el clásico de Hans Kohn,* Historia del nacionalismo, *México, FCE, 1949, 133-140.*

del complejo movimiento de las Comunidades de Castilla (1520-1521) en el que se dirimió uno de los potenciales «proyectos» o «imaginaciones» a las que hemos hecho referencia. Su resultado terminó con el tipo de relaciones entre las ciudades y la monarquía que habían estado en la base del estado de los Reyes Católicos y sirvió para ascender un escalón más en el proceso de centralización del poder. En origen, dicho levantamiento tuvo mucho que ver con un movimiento de reacción castellana frente al extranjero y su resultado incorporó a Castilla como base y ariete de la política imperial de los Habsburgo. Una política en gran medida continuadora de la iniciada por Fernando el Católico que comenzaba, cada vez más, a configurarse –especialmente en Europa–, como una política de Estados, aunque en esta fase se mezclen con ella el patrimonio, la expansión territorial de los dominios o los intereses de las propias casas o dinastías. El hecho es que, como en otras ocasiones, la inclusión en estructuras mayores (el Imperio), formadas por partes (los reinos), sirve para el refuerzo de la autoconciencia de las partes integrantes. La política imperial reforzó los sentimientos de identidad de los «españoles» al hacer a éstos, desde las ópticas extrapeninsulares, sujetos y objetos de la política de Estado, independientemente de que la misma estuviera sustentada por Castilla o por los castellanos.

La llegada al trono de Carlos V también supuso la inmersión en las corrientes culturales del momento, de las que, como ya hemos mencionado, no se librará Francisco López de Gómara. Su faceta renacentista nos lleva a contemplar en él una determinada concepción de la actividad que desarrolla, la Historia y el arte de historiar. No podría ser de otra manera debido a los autores a los que conoce y con los que se relaciona, por lo menos en el periodo que va desde 1511-1510, fecha de su nacimiento, hasta 1540. A partir de ese año se encuentra en Venecia acompañando al embajador de Castilla. En algún momento de ese periodo ocupó la cátedra de retórica en Alcalá de Henares y fue ordenado sacerdote. Su vida plasma la relación que en estos instantes del siglo XVI tienen Iglesia, cultura y, en gran parte, ideología, aunque dicha relación esté matizada por el humanismo.

Para Gómara la Historia es, fundamentalmente, la biografía de los grandes hombres[22]. Pero también es la articulación de un determinado método en la manera de escribirla; la búsqueda de la verdad; la comprobación de los hechos en las mismas fuentes de las que se desprende esa verdad; el lugar donde habita la fama y el recuerdo. En resumen, es el relato de los hechos más célebres de los hombres más excepcionales. Una cita de Poli-

[22] *Ramón Iglesia,* Cronistas e Historiadores de Indias. El ciclo de Hernán Cortés, *México, El Colegio de México, 1980, p. 100.*

ziano (1528), tomada de Eugenio Garin[23], aquilata la consideración de la Historia en Gómara: «La historia nos hace partícipes de la felicidad y, sin daño alguno, es útil para el hombre y por encima de todo persigue la verdad (...) no hay ninguna facultad o disciplina que proporcione tanta utilidad como la historia. En efecto, a la vez que imprime una marca indeleble sobre los malvados, a la vez que da a los buenos una gloria eterna, a los unos los mantiene alejados del mal con el temor a la infamia y a los otros los exhorta al bien con la esperanza del elogio; pues, en gran parte, la historia justamente referirá las obras, las vicisitudes, los dichos más destacados de los hombres excelentes».

Desde un inicio, López de Gómara fue acusado de biógrafo de Cortés[24] y reclamado por el extremado partidismo con el que movía su pluma. Se suele olvidar que en esos momentos uno de los estilos dominantes, entre la erudición italiana con la que convivió, era un tipo de biografía en la que se persiguen los rasgos característicos de los personajes eminentes. Así, la individualidad, asociada a la fama o a la gloria, comienza a sortear las restricciones impuestas por las jerarquías y vemos aparecer biografías de individuos de todo tipo y condición[25]. Para Gómara los hechos ya no tienen un carácter fortuito. A pesar del providencialismo cristiano, representado en unas hazañas presididas algunas veces por Santiago Matamoros[26], los acontecimientos están dirigidos y ejecutados por un individuo.

Si la batalla de Villalar (1521) supuso un severo revés a la hora de atenuar el proceso de concentración de poder en torno al Estado y a la monarquía, así como la frustración de un intento de reconducir la relación entre ciudades y corona, la Real Cédula de 1553 por la que se prohibe la publicación y se ordena la retirada de la obra de Gómara, tiene que ser entendida como otro episodio más del mismo proceso.

Más allá de la figura del propio Cortés, la exaltación del individualismo, presente en todo el trabajo de Gómara, supone un desafío al proceso de institucionalización y configuración del Estado y de la monarquía. Como ya ha quedado apuntado, este proceso se venía dando desde la época de los Reyes Católicos a través de una complicada suerte y combinación de elementos ideológicos, administrativos y jurídicos. En el largo plazo, el resul-

[23] *E. Garin,* El Renacimiento italiano, *Barcelona, Ariel, 1986, pp. 134-135.*

[24] *Bernal Díaz del Castillo,* Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, *Madrid: Historia 16,1991, p. 110.*

[25] *Burckhardt, J.,* La cultura del Renacimiento en Italia, *Barcelona, Iberia, 1984, pp. 244-245.*

[26] *«(...) nuestro Dios justo, verdadero criador de todas las cosas, y la mujer que peleaba era la madre de Cristo, Dios de los cristianos, y el del caballo blanco era apóstol del mismo Cristo, llegado del cielo para defender a aquellos españoles y matar a tantos indios». Francisco López de Gómara, (Ed. J. L. de Rojas),* La Conquista de México, *Madrid, Historia 16, 1986, p. 232.*

tado fue la extensión de las esferas de actuación de una de las partes del cuerpo político, la corona, sobre los espacios ocupados por el resto de los actores. Entre ellos, hay que situar a los conquistadores, generalmente encabezados por hidalgos empobrecidos a los que se les abría un horizonte de posibilidades en el Nuevo Mundo. Como se mostró en los acontecimientos del Perú[27] a raíz de la publicación de las Leyes Nuevas, no estaban dispuestos a aceptar de buen grado el proceso de concentración de poder e institucionalización del Estado a costa de ellos mismos. De igual modo, el Estado no permitirá panegíricos que pudieran otorgar un cierto aparato «legitimador» a las reclamaciones de uno de los actores condenados a ver reducidas sus posibilidades reales de intervención en el proceso de conformación del Estado en la Península Ibérica.

A pesar de ello y desde la dimensión del proceso de formación de las identidades, la *Hispania Victrix. Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias, con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaescido desde que se ganaron hasta el año 1552.* Con *La conquista de México de la Nueva España*, con el protagonismo de Cortés incluido, se puede encuadrar dentro de un movimiento historiográfico prenacional[28], en el que, al interés por destacar las hazañas de los personajes, se le une el deseo de asociar a éstos con la nación española[29]. Un concepto que, aunque entremezclado con la noción de linaje o cuna –por tanto, no propiamente nacional en su sentido contemporáneo–, lleva asociada la fama, el recuerdo, la riqueza y el poder, lo que dota a la idea de una complejidad mayor que la de una simple noción de parentesco.

Sin duda alguna, este rasgo de prenacionalidad nos induce a pensar en un correlato en la Castilla del siglo XVI. Resultaría difícil explicar de otro modo la buena acogida que tuvo la obra en una sociedad en la que, como ya se ha mencionado, pocos sabían leer o escribir. La elección del castellano, asociado al término español, con la que inicia su dedicatoria de la *Historia General de las Indias*[30] fue, desde luego, un elemento coadyuvante. De igual forma, el recurso a la bicromía en la narración y en las comparaciones también debió resultar simplificador a la hora de fomentar senti-

[27] *Un buen repaso en Guillermo Lohmann Villena,* Las ideas jurídico-políticas en la rebelión de Gonzalo Pizarro, *Casa-Museo de Colón, Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1977.*

[28] Cfr. *Fusi, p. 110.*

[29] *De los múltiples ejemplos, «Quiero callar, no me achaquen de afición a lisonja. Empero si yo no fuera español, loara a los españoles, no cuanto ellos merecen, sino cuanto mi ruda lengua e ingenio supieran».* Op. Cit. *Gómara, p. 477.*

[30] *«La hago de momento en castellano porque gocen de ella primero todos nuestros españoles. Quedo haciéndola en latín, más despacio, y la acabaré pronto». Francisco López de Gómara,* Historia General de las Indias, *Orbis, Barcelona, 1984.*

mientos de pertenencia colectivos. En este sentido, quizá sea el reiterado recurso al uso del pronombre en primera persona del plural –nuestros– la mayor evidencia de la existencia de un sentimiento de pertenencia e identificación colectiva con el término España en la Castilla del XVI. El autor nos muestra una identidad integradora. El sentido de la palabra «nuestros»[31] trasciende al mismo autor para alojarse en aquellos que leen o escuchan los textos, buscando una comunión, en el imaginario colectivo, entre auditorio, hazañas, hombres y valores[32], todo ello dando contenido al lugar común de España y definiendo a sus «hijos».

Para concluir, si aceptamos la existencia de una serie de complejos lazos de pertenencia colectiva, a los que hemos venido en denominar protonacionales o prenacionales, la política imperial de Carlos V –entre la que se encuentra la política sobre las Indias–, ayudó a la configuración de un sentimiento de identidad nacional, cuando menos entre las elites castellanas, que iba más allá de los propios límites del reino. Una identidad que utiliza referencias históricas dinámicas como elemento cohesionador. De igual modo, el proceso de construcción del Estado recibió un fuerte impulso en su concepción y lo encaminó, fundamentalmente a través de la guerra, hacia la senda del Estado centralizado que aparecería claramente en el siglo XVIII con el cambio de dinastía. De ninguna manera dicha política imperial logró un Estado territorialmente unitario, o ni siquiera solidario, lo que no invalida el proceso de construcción de la identidad nacional atendiendo a los valores dominantes, en esencia, los derivados de la religión católica, único elemento común a todos los territorios de la Península. Circunstancialmente, dicho proceso de identidad nacional recayó, fundamentalmente, sobre Castilla por razones de hegemonía sociopolíticas y por las mayores posibilidades de expansión del Estado frente al resto de las partes del cuerpo político. Así, en los reinos peninsulares, gran parte de los cimientos protonacionalistas e identitarios estaban dispuestos ya en el siglo XVI, aunque conservándose a la vez pluralidades y particularismos en algunos casos. El resto, hasta la imposición de la idea de Estado centralizado, era cuestión de esperar el devenir histórico.

[31] *«Salió Cortés por una parte, y otro capitán por otra, con doscientos españoles cada uno, y pelearon con ellos los indios fuertemente y les mataron cuatro españoles, hirieron a otros muchos de los nuestros y no murieron de ellos sino pocos, (...)»*. Op. Cit. *Gómara*, La Conquista de México, *p. 233.*

[32] *«(...) y los nuestros, que de puro miedo se les soltaba el vientre, los respondían de semejantes boberías que se dejaban decir de Moctezuma, diciéndoles que era hombre mortal, y no mejor ni diferente de ellos, que sus dioses eran vanos y su religión falsa, y la nuestra cierta y buena; nuestro Dios justo, verdadero criador de todas las cosas, y la mujer que peleaba era madre de Cristo, Dios de los cristianos, y el del caballo blanco era apóstol del mismo Cristo, llegado del cielo para defender a aquellos pocos españoles y matar a tantos indios»*, Op. Cit., *Gómara, p. 232.*

Cultura popular y vida cotidiana en el imperio de Carlos V

Jodi Campbell

Aunque el monográfico del que este trabajo forma parte tiene como referente central la figura de Carlos V, el sector de la población objeto de análisis en este artículo tenía muy poco interés en el *rey-emperador*. Tampoco demostraban sus integrantes preocupación alguna por el diseño o las implicaciones de su política exterior. Ni siquiera se sentían impresionados por sus posesiones en las Indias o por su poder militar. Aunque quienes se han dedicado al estudio de la historia moderna de Europa en general y de España en particular han centrado su atención en cuestiones como la organización económica de los territorios peninsulares, la política internacional implementada por la Corona, los rasgos característicos de la cultura de las elites o la dinámica política predominante en aquellos momentos, enfoques que a mí me parecen absolutamente válidos, es un hecho incuestionable que la mayoría de quienes vivían en los territorios gobernados por Carlos V no tenían una concepción clara de ser parte del «imperio donde no se ponía el sol». Su mundo era mucho más pequeño y giraba en torno a la familia y a la comunidad de la que eran miembros.

Lo que el lector encontrará a continuación es una análisis histórico que tiene como objetivo de estudio las formas de vida de aquellos que no se integraban entre las elites, es decir, la gente del común que no aparece en los tradicionales análisis políticos o económicos, a pesar de que componían al menos el 90% de la población de las sociedades preindustriales. En otras palabras, y empleando un término acuñado por una tendencia historiográfica de crecientes dimensiones en los últimos años, lo que aquí se cuestiona es la *cultura popular* durante el reinado de Carlos V[1].

[1] *La obra de Peter Burke,* Popular Culture in Early Modern Europe *(New York, 1978), puede considerarse el primer y el más importante esfuerzo para definir el estudio de la cultura popular. Para descripciones de la cultura popular en la España moderna, ver por ejemplo Marcelin Defourneaux,* La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or *(Paris, 1964), Bartolomé Bennassar,* Los españoles: actitudes y mentalidad desde el siglo XVI al siglo XIX *(Madrid, 1985), José N. Alcalá-Zamora, ed.,* La vida cotidiana en la España de Velázquez *(Madrid, 1995), e Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban, eds.,* Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos *(Madrid, 1986).*

En principio el término *cultura popular* puede llegar a ser definido en contraposición a *cultura de élite*. Mientras esta última se desarrollaba en un contexto urbano determinada por los vínculos que la relacionaban con la riqueza, la formación institucional y la jerarquización política, la primera de las dos se define por su carácter rural, comunitario e informal, siendo el templo, la plaza o el mercado los más importantes lugares en los que se manifestaba. Sin embargo, y a pesar de tales diferencias, es muy difícil si no imposible delimitar de manera precisa un modelo genérico para cada uno de los dos casos, mucho más, si cabe, asociar cada uno de ellos a un determinado sector en función de su posición social. De hecho, en lo que hace a las sociedades agrarias de la Europa moderna, se podría reconocer ciertos elementos comunes a todos sus integrantes, aunque, por supuesto, eso no quiere decir que todos ellos compartieran los mismos valores o tuvieran las mismas prioridades. Existían diferencias entre los miembros de dichas sociedades: unos eran ricos propietarios de tierras, otros eran pobres asalariados sin ellas. Además, la singularización cultural pudo haber sido determinada por las propias características del medio geográfico, lo que explicaría las tradicionales rivalidades entre los pescadores cántabros y sus paisanos asentados en las montañas, o las diferencias entre los agricultores, arraigados de por vida a un pedazo de tierra, y los pastores, cuyas existencias quedaban marcadas por la movilidad impuesta por la trashumancia de los rebaños. De hecho, se puede afirmar que quienes se dedicaban al pastoreo en la península Ibérica compartían unas formas culturales muy características determinadas por la libertad y soledad en la que se desarrollaban sus existencias; lejos del clero, de la nobleza o de los funcionarios reales, tenían sus propios santos-patrones, sus propias celebraciones y llegaron a elaborar sus propias leyendas y a componer sus propias canciones, incluso, se dice que poseían notables conocimientos astronómicos. De la misma manera, la gente de la montaña, independientemente de su ocupación o posición social, llegó a desarrollar su propio acervo lingüístico y cultural, mostrando una gran resistencia al poder político central y a la religión oficial.

También se puede afirmar la existencia de una cultura característica de los grupos marginados de la sociedad, pobres y ladrones, que quedó reflejada en la tradición picaresca. Otros sectores sociales, como por ejemplo los soldados o los marineros, crearon sus propios rituales y dialectos. Quienes tenían raíces étnicas diferenciadoras, tales como los *conversos*, los *moriscos*, o los *gitanos*, con frecuencia fueron capaces de preservar sus costumbres en el vestir, la comida o las formas de diversión. La peculiaridad de la *cultura popular urbana* en general pudo quedar determinada por

la mayor variedad ocupacional de la población asentada en las ciudades, su mayor índice de alfabetismo o la mayor frecuencia en los contactos que tenían con los marginados y las minorías étnicas. El sistema gremial también influyó sobre la definición de las formas culturales urbanas al propiciar que sus miembros, ya fueran artesanos o pequeños comerciantes, compartieran rasgos y manifestaciones culturales, celebrando fiestas o conservando tradiciones y rituales comunes a todos ellos. El género era otro determinante de gran importancia, ya que la vida de la mujer no estaba condicionada tan abiertamente por el medio natural o la actividad laboral como en el caso del hombre. En general, la mujer, por su educación, tenía menos recursos para poder desenvolverse en el medio social, siendo excluida de muchos de los escenarios clave en el desarrollo de la cultura popular como los gremios o las tabernas. Por el contrario, supo aprovechar en mayor grado que el hombre las potencialidades ofrecidas por la religión, utilizando con mayor frecuencia sus estructuras institucionales como medio para hacer públicas sus propias manifestaciones personales: con el paso del tiempo se convirtieron en el grupo mayoritario entre los fieles, siendo reconocidas en función de su valor para la iglesia.

Las matizaciones que se podrían realizar al concepto *cultura popular* son tantas que prácticamente podría llegarse a la peculiaridad individual. Sin embargo, tal pormenorización no cabe en un análisis de carácter histórico, siendo necesario generalizar y definir modelos de experiencia representativos. En el caso del estudio de la cultura popular, estos modelos están basados en las distintas características determinadas por la actividad económica, el medio geográfico, las creencias y la experiencia comunal. Esta última en algunos casos traspasaba los límites que diferenciaban a los sectores sociales. Tanto nobles como campesinos disfrutaban del carnaval, de los juegos de azar, de las corridas de toros y del teatro. De hecho, no fue hasta el siglo XVIII cuando apareció una corriente interesada en vincular las formas de entretenimiento con la propia estructura de la sociedad. A la nobleza le gustaba tanto como a los peones del campo las canciones del folklore popular, las baladas o la literatura de caballería, y ciertos comediantes fueron tan populares en la corte como en las plazas de los pueblos.

Independientemente de estas coincidencias y de la existencia de otros elementos comunes, campesinos y asalariados vivían en un mundo diferente al de aquellos que poseían riqueza y poder. El mundo de los primeros, básicamente rural, estaba condicionado por los ciclos agrarios. Aspectos esenciales que regulan nuestro ritmo de vida en el siglo veintiuno no existían en el dieciséis: el imperio de Carlos V era un mundo en el que el tiempo libre y el trabajo, la actividad política y las fiestas, tanto religiosas como

laicas, la amistad y las redes de parentesco, estaban mucho menos compartimentadas de lo que lo están hoy en día. Fijémonos por ejemplo en la conceptualización temporal. Nuestra medida del tiempo está definida en horas, días y meses, todas ellas con sus correspondientes dígitos y nombres (*2 de la tarde del viernes 28 de enero*). Los integrantes de las sociedades modernas tenían una percepción del tiempo basada más en los periodos lunares o en las estaciones, en el ritmo de crecimiento de las plantas o de los animales, que en los relojes o en los horarios. El año se medía en función de las labores agrarias, que se extendían a lo largo de prácticamente las dos terceras partes del mismo y que en España estaban dedicadas básicamente al cultivo de trigo o cebada y en menor medida al de la vid y el olivo. El invierno era un tiempo determinado por la reparación de edificios, cercas o acequias, era además el momento en el que se comenzaba a arar la tierra. La siembra empezaba a comienzos de la primavera, lo que coincidía con la poda de viñas y el prensado de la aceituna. Mayo daba paso al periodo de mayor actividad, que se prolongaba a lo largo de todo el verano, en el que se procedía a trasquilar al ganado ovino y a la recogida del heno. La vendimia, al igual que la trilla del grano, la actividad que más tiempo demandaba, se realizaban durante los últimos días del verano. El otoño era el tiempo de los grandes mercados y de las ferias, en los que la alegría y las relaciones sociales se mezclaban con el intercambio de bienes.

Las costumbres religiosas y sociales seguían el mismo ritmo de tales ciclos: el verano era la época del establecimiento de compromisos matrimoniales, llegando a su momento culminante en torno a la festividad de San Juan; la mayor parte de los partos se concentraban a comienzos de la mencionada estación, justo tras haber terminado la Semana Santa. Los desplazamientos del ganado trashumante tenían como referencia temporal ciertas festividades. Incluso la aparición de conflictos y protestas en el seno de las comunidades también pueden ser localizadas cronológicamente. El calendario litúrgico, con la Navidad, la Epifanía, el Carnaval, la Cuaresma, la Semana Santa, el Corpus Christi y el santoral (que tenía una amplia variedad de manifestaciones relacionadas con el patrón local), incluía celebraciones comunales de carácter periódico en las que podían predominar el dolor, el júbilo, la austeridad, el desorden o el restablecimiento del orden.

En general, tales acontecimientos sociales, determinados por la interrelación entre los ciclos agrarios y religiosos del año, conservaron sus elementos esenciales, aunque hay que reconocer la aparición de algunos cambios significativos. A lo largo del siglo XVI, la mayor parte de España y de Europa occidental experimentó un lento incremento demográfico. Tanto la expansión imperial en territorios americanos como los intercambios mer-

cantiles con Europa fueron aprovechados por aventureros, comerciantes y propietarios de tierras. Al mismo tiempo, las políticas implementadas por Fernando e Isabel así como por Carlos V facilitaron el ascenso de aquellos que demostraron su talento en las tareas administrativas. La primera mitad de la centuria fue un periodo en el que se abrieron enormes posibilidades de éxito para muchos: una prueba de ello es, por ejemplo, la construcción de los grandes palacios que los conquistadores construyeron en sus lugares de origen localizados en Cáceres y Trujillo.

Sin embargo, la adquisición de riqueza y la promoción social quedaron lejos de ser universales. El incremento demográfico llevó a una mayor presión sobre la oferta de tierra y grano, lo que desembocaría en el alza de las rentas de las tierras arrendadas y en el de los precios de los bienes básicos. En Andalucía el precio del trigo subió un 100% entre 1511 y 1559, mientras que los salarios no siguieron el mismo ritmo[2]. En Castilla la Nueva el 70% de la población rural eran jornaleros que no disponían de ingresos regulares que les permitieran afrontar la subida de precios. Tales tendencias condujeron a una mayor polarización entre ricos y pobres, al crecimiento de la pobreza en las ciudades y de la violencia y el bandidaje en el medio rural. Hubo un notable incremento en el número de pobres, entre los que destacaban las mujeres y los niños, lo que dio paso al estallido de tensiones sociales que derivaron en una creciente persecución de gitanos tras los años treinta. A tales problemas hay que añadir el miedo al hambre, la enfermedad y el mal tiempo, que eran las constantes preocupaciones de los habitantes del medio agrario en la Europa preindustrial.

Otro de los cambios que influiría directamente sobre la cultura popular durante el reinado de Carlos V fue, por supuesto, la aparición de Lutero y la expansión de la Reforma Protestante. Se ha venido aceptando que los esfuerzos realizados por Fernando e Isabel para reformar la Iglesia católica en España liberaron a dicha institución de la corrupción y el enfrentamiento teológico que caracterizaría durante este periodo a la Iglesia alemana y que, por lo tanto, la Contrarreforma tuvo un impacto menor sobre las creencias y las prácticas religiosas en España. Sin embargo, estudios recientes han cuestionado tales afirmaciones, al menos en lo que hace a las relaciones entre la doctrina aprobada por la Iglesia y las creencias y prácticas del pueblo llano. Ni las herejías ni el luteranismo fueron una amenaza signiticativa en España, pero la Reforma católica tuvo que hacer frente a un doble reto que resultó ser incluso más amenazante: por una parte, la ignorancia de la mayor parte de los fieles, por otra, las variaciones regionales

[2] *Henry Kamen,* Spain 1469-1714: A Society of Conflict *(London, 1983), 99.*

de la práctica religiosa que, en general, no seguían las directrices básicas de la ortodoxia oficial[3].

Indudablemente la Iglesia gozó de un notable protagonismo institucional en España. El clero representaba algo menos del 2% de la población total y se concentraba básicamente en los centros urbanos. Su presencia en las ciudades se materializó en la construcción de catedrales, iglesias parroquiales, conventos, ermitas, o en la administración de colegios u hospitales. El siglo XVI es uno de los grandes momentos en la erección de catedrales en España, destacando las de Salamanca, Segovia y Sevilla.

Es muy probable que en España la mayor parte de la población rural no tuviera una idea muy clara de lo que era la Iglesia desde un punto de vista institucional. La religiosidad, que era una constante en la vida del individuo, en la música que escuchaba o interpretaba, en la arquitectura que le rodeaba o en la educación que recibía, y que indudablemente daba sentido a su muerte, era una experiencia mucho más social que oficial. Para los habitantes de algunas regiones montañosas y rurales el contacto con el clero, que tenía que estar constantemente desplazándose a lomos de mula entre los diferentes asentamientos localizados en los territorios de su jurisdicción, era muy infrecuente. El matrimonio se celebraba a menudo en domicilios particulares, patios o plazas públicas, ejerciendo el cura más como notario que como administrador del sacramento. Incluso las misas no siempre se daban en las iglesias. El edificio de la iglesia y la zona que le rodeaba (generalmente jardines y cementerio) eran considerados más como una propiedad de la comunidad que del párroco. Como consecuencia, el templo podía ser utilizado como escenario de bailes, banquetes, autos sacramentales e incluso, cuando la cosecha, ya fuera de grano, uva o aceituna, era muy abundante, como almacén. No era extraño tampoco que se habilitaran los espacios adyacentes para tender la colada o como lugar en el que los animales pastaban libremente. La valoración que los fieles hacían de la Iglesia quedaba determinada por la capacidad que ésta demostrara para defender a la comunidad en tiempos de crisis, ya fueran provocadas por las enfermedades, el hambre o el mal tiempo. Esto daba paso a prácticas muy poco ortodoxas, tales como los exorcismos para combatir el hambre, la enfermedad o la guerra, las procesiones públicas en las que a través de la oración se buscaba terminar con un periodo de sequía o a la utilización de los maleficios para mantener alejadas a las langostas.

[3] *Ver por ejemplo Henry Kamen,* The Phoenix and the Flame: Catalonia and the Counter Reformation *(London, 1993); Sara Nalle,* God in La Mancha: Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650 *(Baltimore, 1992), y William A. Christian, Jr.,* Local Religion in Sixteenth-Century Spain *(Princeton, 1981).*

Los sacramentos no parece que fueran una parte esencial de la religiosidad popular. Los niños eran bautizados muy poco después de nacer. Su importancia, sin embargo, no residía tanto en su contenido purificador como en el simbolismo social que se le asociaba, entendiéndose como un ritual que dejaba paso a la integración del recién bautizado en la red de relaciones familiares y comunitarias. Es desde esta perspectiva desde la que hay que entender la gran relevancia que tenía la elección de los padrinos. Algo similar sucedía en relación al matrimonio. Los fieles tenían dudas acerca de lo que podía ser considerado legalmente como tal, siendo en este caso las costumbres locales una guía más influyente que las enseñanzas de la Iglesia. Además, recientes investigaciones basadas en el estudio de documentación de naturaleza jurídico-inquisitorial confirman la existencia de una tolerancia generalizada hacia las relaciones prematrimoniales basada en la creencia de que el sexo entre adultos solteros no era un pecado[4]. De hecho, la Inquisición parecía estar más preocupada por castigar las desviaciones doctrinales que la propia actividad sexual ilícita. Otra consecuencia de la visión predominantemente secular del matrimonio fue que éste podía ser anulado con facilidad si no se cumplían ciertos requisitos a él asociados, como el nacimiento de un heredero o el pago de la dote, yendo también en este caso en contra de los mandatos de la Iglesia.

Todas estas cuestiones condujeron a que los reformadores dentro de la propia Iglesia, basados en los decretos del Concilio de Trento, lamentaran la ignorancia de los fieles en España. Comprobaron que muchos de ellos no podían recordar ni siquiera las oraciones más básicas: el Padre Nuestro, el Ave María y el Salve Regina. A mediados de siglo la desesperación llevó a muchos de ellos a referirse a las comunidades aisladas en el medio rural o en las zonas montañosas como «las otras Indias», enfatizando la necesidad que tenían de recibir educación espiritual básica. Sin embargo, se dieron cuenta de que una cosa era combatir la ignorancia, y de hecho sus esfuerzos por impartir educación básica y conocimientos religiosos esenciales fueron bastante fructíferos, y otra cosa completamente diferente era luchar contra las desvirtuaciones propias de las tradiciones locales. Como ya he señalado anteriormente, existía una escasa oposición herética a la Iglesia, aunque era mucho mayor la resistencia interpuesta por las comunidades a los intentos oficiales de estandarizar la práctica religiosa. La Contrarreforma trató de minimizar la utilización de los espacios consagrados en los acontecimientos sociales, reservándolos para los actos exclusivamente

[4] *Alain Saint-Saëns, ed.,* Sex and Love in Golden Age Spain *(New Orleans: University Press of the South, 1996).*

religiosos. Incluso se subrayó la importancia que tenía la celebración de todos los sacramentos, incrementando los contenidos religiosos del bautismo y el matrimonio, haciendo hincapié en la obligación de que sus ceremonias respectivas, al igual que las misas, tuvieran como marco las iglesias y no lugares seculares cuya funcionalidad no respondía a tales objetivos. Los reformistas también hicieron frente a la gran variedad de cultos locales existentes en la península, pues prácticamente cada pueblo y aldea tenían sus propias advocaciones marianas, santos patrones y sus días de fiesta. La Iglesia intentó limitar el número de santos y permitir únicamente los que habían sido consagrados por la propia institución. Existía además un deseo de restringir o al menos de controlar el contenido de alguna de las celebraciones tales como el carnaval, que, por supuesto, incluía notables ingredientes de burla e inversión del orden social. De hecho, aunque dichas celebraciones fueron consideradas como un medio poco arriesgado o perjudicial de suavizar las tensiones sociales, lo que la Iglesia pretendía era ejercer un control más estricto sobre las mismas. Finalmente, además de los intentos por limitar y corregir las desviaciones más notables de las devociones locales, la Contrarreforma impulsó las actividades locales de carácter religioso institucionalizándolas a través de la formación de las confraternidades pías, esfuerzo que obtuvo mejores resultados que el resto de sus iniciativas[5].

El empeño puesto por los reformistas tridentinos, que encontró amplia resistencia local y un éxito ciertamente limitado, es un reflejo del grado de fortaleza y enraizamiento que tenían las tradicionales locales. Esto, además, confirma uno de los rasgos más significativos de la cultura popular durante el reinado de Carlos V: las lealtades más fuertes no eran las que ligaban al pueblo con el imperio, o con el reino, principado o ducado en el que vivían, sino las que lo unían a su propia comunidad local. Durante el período preindustrial, sus miembros lucharon para conservar sus rasgos esenciales a través de los modelos sociales, económicos y culturales. Por ejemplo, el *mayorazgo*, o práctica de legar el patrimonio familiar al completo a uno solo de los descendientes, predominaba entre la nobleza, pero también entre los mercaderes, ya fueran mayoristas o pequeños tenderos, y artesanos; el objetivo era vincular a la familia perpetuamente los derechos de las propiedades. Tales prioridades explican por qué el matrimonio con frecuencia era entendido más como un vínculo secular que como un sacramento; su importancia básica era representar y perpetuar los vínculos de la familia y la propiedad. Esto queda también reflejado en la elección de la

[5] *Ver por ejemplo Louis Chatellier,* L'Europe des dévots *(Paris, 1987).*

pareja: en la mayor parte de los casos se implicaban individuos que cuando no eran vecinos de los mismos pueblos, éstos no estaban alejados entre sí más de diez kilómetros. Los legados de caridad también eran una muestra de los estrechos lazos que les unían a la comunidad. Las cantidades legadas suponían un elevado porcentaje del total definido en las declaraciones testamentarias; la mayor parte de ellos, incluso los que fueron encomendados por quienes habían emigrado a Indias, eran donaciones a la iglesia local[6].

En muchas regiones de la península ibérica durante el siglo XVI la mayoría de la población no estuvo sujeta directamente a la jurisdicción real en términos tributarios, legislativos o jurídicos, lo cual favoreció el enraizamiento del sentimiento de identidad comunal frente al de «nacionalidad». Tal y como ocurría en el resto de las regiones mediterráneas, la cultura popular en España se fue perfilando en gran medida a partir de las actividades realizadas al aire libre en lugares de carácter socio-comunal tales como tabernas, mercados, iglesias, ferias y plazas. Como consecuencia la vida en la aldea tenía en general un carácter bastante público, y las relaciones sociales en su interior eran conocidas por todos sus habitantes. Dichas relaciones se correspondían con la capacidad de la comunidad para mantener el orden entre sus miembros basado en un sistema de valores en el que sobresalían la honra y la vergüenza. El pueblo regulaba su propio comportamiento a través de rituales populares como la *cencerrada* o mediante la celebración de ciertas fiestas en las que se leían en público las actividades que los miembros de la comunidad habían realizado a lo largo del año con el objeto de ser ensalzadas o condenadas.

El énfasis en la peculiarización local no implica la inexistencia de un acervo cultural común a todo el mundo hispano. Las diferencias pueden ser consideradas como variaciones regionales sobre un mismo tema. Y dentro de dicha temática el cristianismo era protagónico: incluso aunque cada comunidad tuviera sus propios santos patrones o advocaciones marianas, todas ellas celebraban las mismas fiestas y santos principales, y todas ellas seguían el mismo ritmo de calendario litúrgico. Ocurría lo mismo en relación a la mayor parte de las canciones, cuentos populares e incluso proverbios, pues se puede decir que, independiente de su localización geográfica en la península, compartían una misma estructura y estaban sustentados en un acervo común de fraseología, temática e imaginería. Las diferencias

[6] *Muchos de los ensayos de la colección* Andalucía y América en el siglo XVI *(2 vols., Sevilla, 1983) y* Andalucía y América en el siglo XVII *(2 vols., Sevilla, 1985) dan ejemplos de los legados de los emigrantes a sus pueblos nativos.*

existentes entre los mismos se derivaban de los detalles introducidos de acuerdo a lo que la región y la audiencia en cuestión requerían. Otras formas de esparcimiento e iniciativa populares también tenían temas comunes: peregrinaciones en grupo, fiestas organizadas para celebrar el fin de la cosecha, las corridas de toros, representaciones teatrales, bailes, celebraciones de matrimonios Reales o de victorias en el campo de batalla, todas ellas presentaban detalles que las diferenciaban y que escondían un núcleo central que era compartido. Ni la familia ni la comunidad estuvieron condicionadas por la incomunicación. Existía un grupo marcado por la movilidad de sus integrantes, cuyas actividades les permitía, consciente o inconscientemente, promover la comunicación y las redes de solidaridad más allá de los límites regionales. Soldados, grupos de cómicos ambulantes, buhoneros, curanderos (*saludadores*), pastores, clero y profesorado itinerante, trabajadores emigrantes en busca de un empleo estacional: todos ellos ayudaban a expandir noticias, ideas, información e influencia cultural más allá de los límites locales y regionales.

Aunque Carlos V ha sido identificado como símbolo del imperio que administraba, mucha de la popularidad que tenía entre sus súbditos resultó del hecho de que reconociera la importancia de las identidades regionales. Por término medio, uno de cada cuatro días de su reinado lo pasó viajando, intentando por todos los medios tener el máximo contacto posible con los diferentes representantes regionales. Fue uno de los últimos gobernantes europeos en mantener tal estrategia política: durante los siglos XVI y XVII se persiguió la centralización y unificación. Los esfuerzos de los reformadores tridentinos no fueron sino un primer paso en la misma dirección que en este caso llevaba hacia la estandarización cultural, que incluía un creciente interés en la alfabetización, la cultura impresa y la castellanización del imperio en términos tanto lingüísticos como políticos. El reinado de un monarca es utilizado con frecuencia por el historiador para establecer y definir periodos históricos. Desde tal perspectiva, el de Carlos V podría ser catalogado como el momento de mayor esplendor imperial en el que el poder y orgullo español llegaron a su culmen. No obstante, la mayor parte de sus súbditos compartían otra perspectiva; para ellos, en cuestión de lealtades, la familia y el pueblo eran prioritarios, y sus principales preocupaciones se centraban en la autodefensa contra el hambre, la enfermedad y lo desconocido. Los contactos entre cultura popular y Estado se incrementaron en las siguientes centurias. No obstante, las tradiciones populares han demostrado una gran fortaleza, perviviendo en el tiempo: su influencia modela la historia de las naciones más que un gobernante de manera individual, incluso uno tan imperial como Carlos V.

La política y la diplomacia de Carlos V en la América portuguesa (1518-1530)

Ricardo Evaristo Santos

Tras la firma del tratado de Tordesillas en 7 de junio de 1494 bajo las soberanías de la Corona de Castilla por Fernando de Aragón e Isabel La Católica, y de Portugal por Juan II (1481-1495), se planifica diplomáticamente entre ambos gobiernos una serie de expediciones de reconocimiento a través del descubrimiento, conquista y la expansión colonial de ambas Américas (1495-1532).

En el caso de la América portuguesa, olvidado su proceso de colonización durante treinta años (1500-1530), puesto que la corona portuguesa seguía interesada en el comercio oriental, se intenta por ambas coronas, por medio de un acuerdo diplomático, la participación de marinos españoles en el proceso de viajes de reconocimiento de las costas del Atlántico Meridional, con vistas al trazado de una cartografía hispano-portuguesa en aquellas tierras, de forma más precisa, ante futuras ocupaciones de otras potencias extranjeras en la época (Francia e Inglaterra).

La política portuguesa bajo el reinado de Manuel I el Afortunado (1469-1521), sucesor en 1495 de su primo y cuñado Juan II, hace que la gesta histórica portuguesa a través de alianzas diplomáticas con la corona de Castilla alcance su máximo esplendor. Hizo de Portugal la primera potencia naval de Europa y promovió las expediciones ultramarinas que dieron como resultado el descubrimiento oficial del Brasil (22 de abril de 1500) y la conquista de numerosas tierras (Goa, Malaca, Sumatra, Ceilán, etc.). Mantuvo relaciones comerciales con Persia, Etiopía y China. Su sucesor Juan III (1521-1557) continúa la política diplomática anterior con el reino de Castilla, en la obra colonizadora de Brasil y Asia, logrando así la confirmación bajo el acuerdo diplomático con el emperador Carlos V de Augsburgo y I de España, de los derechos territoriales de exploración y colonización de Portugal sobre Brasil (1524), gracias al primer viaje de circunvalación al globo terráqueo atribuido a dos pilotos: el portugués Fernando de Magallanes y el español Juan Sebastián Elcano (1519-1522).

De esa forma, la consolidación de la política diplomática hispano-portuguesa se ve plasmada y fortalecida con la política imperial hispánica de

Carlos V (1518-1556) del brazo de su esposa, la reina Isabel de Portugal (1503-1539) como reina de España y emperatriz de Alemania (1526-1539), de quien tuvo a Felipe II (1527). Gobernó en España con gran prudencia durante las frecuentes ausencias de su esposo, y muy bien respaldada por un equipo de banqueros (alemanes, flamencos, genoveses y españoles), cuyos créditos a la Corona de Castilla suman por año 500.000 ducados en el primer período (1519-1531), llegando hasta 1.500.000 ducados por las buenas relaciones con los banqueros alemanes, gracias al contrato suscrito en 1530 por Fugger y Welser, inaugurando con esta fase (1530-1556) el tráfico indiano de los tesoros americanos, lo que hace apaciguar las luchas fratricidas y abre de nuevo las rutas del Océano con el Nuevo Mundo, el Atlántico y el Mediterráneo.

Tras la muerte de Américo Vespucio, en 1515, la localización del estrecho y tierras del Mar del Sur en su profunda totalidad de exploración geográfica, estaba todavía en suspenso cuando, a principios de 1518, se presentó a Carlos V, recién llegado a España para ocupar el trono que la locura de su madre doña Juana le cedía, un experto marino portugués llamado Fernando de Magallanes –cuyo apellido original era Magalhaes pero éste fue modificado por la pronunciación castellana– a ofrecer al gobierno español su pericia para realizar aquel cometido.

Así pues, el portugués Fernando de Magalhaes o Magallanes nació en algún lugar ignorado, quizás en tierras de Portugal (Sabrosa), entre 1470 y 1480; de familia distinguida, aunque pobre, sirvió de paje al rey Manuel I el Afortunado entre 1490? y 1504, y al llegar a su edad viril adoptó la vida de marino, a la cual le inclinaba su carácter aventurero[1].

Su formación complementaria se hizo en la corte portuguesa bajo auspicios del rey, distinguiéndose desde muy joven en las ciencias náuticas y cosmográficas. En 1505 marchó a la India con la expedición de Francisco de Almeida y participó durante siete años en los descubrimientos y conquistas de las Indias Orientales, a través de operaciones militares de Goa, distinguiéndose en la conquista de Malaca, la codiciada tierra de las especias, luego en África, donde recibió una herida en una pierna que le dejó cojo para toda la vida y finalmente regresó a Portugal. Nada más llegar del gran periplo, expuso al rey su idea de que, en vista de los descubrimientos de Núñez Balboa, era posible encontrar una ruta que, a través del continente americano, enlazara ambos océanos (Atlántico y Mar del Sur: hoy Océa-

[1] *F. Lummis, Charles:* Los Exploradores españoles del siglo XVI. Vindicación de la Acción Española en América, *Barcelona, Casa Editorial Araluce, 1922, p. 59.*

no Pacífico) por la vía marítima y permitiera llegar a las Islas de las Especias o Molucas, llamada entonces el Maluco.

Pero el soberano portugués no supo apreciar sus calidades y recompensar sus méritos y ello lo indujo a colocarse bajo el pabellón español. Sin embargo, algunos historiadores apuntan que el joven rey Carlos V y I de España tenía, además de los tradicionales intereses castellanos, motivos personales para empeñarse en aquella empresa y brindó una excelente acogida al portugués a pesar de los recelos que en muchos despertaba. En efecto, Carlos V, entonces rey de España, buscaba la corona del imperio alemán y para ello necesitaba el apoyo económico en gran escala de los comerciantes germánicos y flamencos. Éstos se había beneficiado tradicionalmente del tráfico que desde el Oriente venía por el Mediterráneo a Venecia y Génova y de estos puertos a los del Norte en que ellos operaban. El desplazamiento de esta ruta a la de Lisboa les causaba en consecuencia un enorme perjuicio. Egipto había caído recientemente en manos de los turcos, y lo que implicaba el abandono de toda esperanza para reabrir el Asia Menor; su única expectativa se encontraba en las posibilidades de España para romper el monopolio portugués. Si esto se lograba, la unificación de España y Alemania bajo un solo monarca tendría un atractivo más para ellos. Por otra parte, el genovés reveló al futuro emperador que las famosas Molucas se encontraban tan al Oriente que bien pudiera ser que quedaran dentro de la zona española del tratado de Tordesillas (7 de junio de 1494) si la línea se prolongaba a ese hemisferio, como necesariamente tendría que hacerse cuando los españoles avanzando por el Poniente y los portugueses por el Oriente, se encontraran en aquellas latitudes[2].

El rechazo del rey luso a su proyecto de explorar esta ruta, lleva entonces a Magallanes a desnaturalizarse, y marchando a Sevilla le ofrece gustosamente sus servicios a Carlos I de España. Éste, entusiasmado con la idea de Magallanes, le otorgó al marino hispano-portugués varias capitulaciones firmadas en Valladolid el 26 de marzo de 1518 que ponían a su disposición cinco barcos y una tripulación de 265 hombres. Magallanes salió de Sevilla el 10 de agosto de 1519 y de Sanlúcar de Barrameda el 20 de septiembre con una flota de cinco naves: *Santiago*, *San Antonio*, *Trinidad*, *Concepción* y *Victoria*. De ese modo, el piloto hispano-portugués poseía ya los datos geográficos fundamentales y necesarios, aunque sólo fuera aproximadamente, del problema a cuya solución se lanzaba, puesto que

[2] *Lapuente, Manuel Rodríguez:* Historia de Iberoamérica, *Barcelona, Ramón Sopena, 1975, p. 124-25.*

Magallanes, a juicio de muchos historiadores de la cartografía náutica, era uno de los preclaros navegantes representativos de aquella edad de gloriosas empresas descubridoras y de singulares andanzas náuticas. Gracias a los métodos científicos de la navegación hispano-portuguesa que encarnaba Magallanes y a la inteligencia, audacia y auxilio españoles, se iba a dar la vuelta al globo. La esferecidad de la tierra defendida por Nicolás Copérnico a través de su famoso tratado *De revolutionibus orbium coelestium* (escrito entre 1507 y 1530), abandonando el sistema geocéntrico tolomeico, proponía un sistema del mundo heliocéntrico, que atribuía al Sol el centro del universo relegando a la Tierra a un lugar secundario, como uno de tantos planetas que giran a su alrededor, iba a quedar demostrada con toda evidencia en este viaje de Magallanes. Como ha dicho Kohl, «arrebató la Tierra de los hombros de Atlas y la suspendió del éter». El historiador americano Navarro Lamarca afirma que Magallanes, aunque separado pocos años de Colón, pertenece en realidad a un tiempo distinto. No había en Magallanes nada del medieval y profético misticismo colombino. Era un hombre de acción, fuerte, enérgico, sufrido y eminentemente práctico. El juicio póstumo de la Historia considera su viaje como el mejor esfuerzo que han presenciado los siglos. Conocía el emplazamiento de las Molucas, la configuración del continente americano y la existencia del Mar del Sur (Océano Pacífico) revelada por Vasco Núñez de Balboa (25 de septiembre de 1513). Pero sabía también que las distancias eran inmensas y los riesgos, en una navegación tan larga, infinitos. Así lo fue el 8 de diciembre de 1519 hasta que no terminó de cruzar el Atlántico y empezó con toda minuciosidad el reconocimiento costero. O sea, al cruzar el Atlántico, tocaron las costas del Brasil y navegando hacia el Sur entraron en el Río de la Plata, siguieron costeando y fondearon en el Puerto de San Julián, en la Patagonia (actual Argentina) a 21 de marzo de 1520, donde Magallanes ahogó en sangre una sublevación. El invierno sudamericano lo sorprendió a la altura de la Patagonia y decidió pasarlo allí, para evitar los posibles hielos del Antártico, pero parte de su tripulación se sublevó clamando por la vuelta a la Península. Magallanes procedió contra sus hombres con tanta energía como sabía hacerlo contra el mar: ejecutó a dos cabecillas y a otros dos, uno de ellos el capellán de la expedición, los abandonó en la costa. Poco después una tempestad destruyó uno de sus navíos. Pasaron cuatro meses del otoño e invierno austral, y al alborear la primavera del hemisferio sur (24 de agosto de 1520) continuó el viaje después de abandonar el puerto en que había invernado, al que llamó San Julián, y reanudó la exploración. Avanzó lentamente y el 21 de octubre de 1520

descubrió el Cabo de las Vírgenes y con él, el deseado paso, la entrada de un estrecho cuyo fin nadie sabía dónde pudiera encontrarse. Pero Magallanes, a pesar de los temores de la tripulación, penetró resueltamente por el hoy estrecho de Magallanes, que separa la Patagonia de la Tierra del Fuego. Sus elevadas riberas lo hacían imponente y misterioso: la tribulación de uno de los barcos no pudo vencer el temor y sin que el capitán lo advirtiera, dio la vuelta para regresar a España. Al fin, el 21 de noviembre de 1520, tras un recorrido de un mes, perdiendo dos naves por el dificultoso camino: la Santiago que se estrelló contra la costa, y la San Antonio, porque su piloto Esteban Gómez no quiso seguir y huyó a Sevilla. Magallanes, con las tres naves que le quedaban, desembarcó a 27 de noviembre del mismo año en aquel océano al que, por su aparente mansedumbre, denominó Océano Pacífico.

Pero aún faltaba la parte más dura de la jornada. Durante meses tuvieron que navegar sin asidero alguno en aquel infinito mar desierto, sufriendo las torturas del hambre y la sed. El 13 de febrero de 1521 cruzaron nuevamente con rumbo al Noroeste: subió desde el paralelo 54° de latitud Sur al Norte del Ecuador, recorriendo en tres interminables meses más de cuatro mil leguas, con durísimas privaciones, en las que llegaron a comer los cueros y las ratas que había a bordo y donde el escorbuto ocasionó numerosas muertes. No hallaron más que islotes desiertos y estériles, hasta que el día 6 de marzo de 1521 tropezaron con el archipiélago de las Marianas, que Magallanes llamó de los Ladrones, y diez días después el archipiélago de San Lázaro, que más tarde sería denominado de las Filipinas. Magallanes, todavía no contento con el importante hallazgo, quiso denominar algunas de estas islas para asegurar definitivamente el paso por ellas a las Molucas, y al emprender una batalla contra los aborígenes de la isla de Mactán (junto a Cebú), el 27 de abril de 1521, encontró la muerte en ella, y Duarte Barbosa, que le sucedió en el mando, corrió la misma suerte pocos días después, por lo que la tripulación designó para sustituirlos a Juan Carballo. La flotilla continuó tocando varias islas, pero muchos capitanes y marinos hispano-portugueses murieron en lucha y por la traición de los indígenas, por lo que hubo de abandonarse la nave *Concepción*. Se nombró jefe de los navíos que quedaban entonces, *Trinidad* y *Victoria*, a Gonzalo Gómez de Espinosa, y capitán de la Victoria a Juan Sebastián Elcano. Fondearon en Tidore, una de las Molucas, meta de la expedición, el 8 de diciembre de 1521, donde fueron recibidos con afecto por el sultán Almanzur y cargaron las naves con ricas especias.

La nave *Trinidad*, no pudo proseguir su viaje a España por hacer agua, acordándose que una vez carenada tomase rumbo a Panamá y que la *Victoria* volviese a España, navegando hacia Occidente con el cargamento de especies y las cartas de los reyes del Maluco para Carlos V. El 21 de diciembre de 1521 se puso en derrota Elcano, con 47 españoles y 13 indios de tripulación, tocó la Isla de Timor, salió al Índico, lo atravesó, dobló el Cabo de Buena Esperanza el 6 de mayo de 1522, punto meridional de África, y navegó más de dos meses por el Atlántico sin tocar puerto alguno, con ruta al Norte. Perdió en este tiempo más de la mitad de la tripulación. Los superviviente, extenuados por el hambre, las fatigas y las enfermedades, llegaron a la isla de Santiago, de Cabo Verde, donde fondeó la *Victoria* el 9 de julio de 1522. En un esquife fueron al pueblo de Rivera Grande doce hombres para solicitar socorro del gobernador portugués, pero éste los declaró presos en nombre de su rey (Juan III de Portugal), y de haber podido hubiera hecho igual con todos los españoles para que no se supiese el feliz resultado de la expedición. La rivalidad comercial impulsó a esta cruel medida. Elcano, temiendo correr la misma suerte que sus subordinados, levó anclas y continuó el viaje con dieciocho hombres, la mayor parte enfermos, hasta Sanlúcar de Barrameda, a cuyo puerto llegó el 7 de septiembre y el 8 de septiembre de 1522 a Sevilla, a los tres años de la partida. Había navegado según sus cálculos 14.460 leguas y dado, por primera vez la vuelta al mundo, de Oriente a Occidente, demostrando prácticamente la esferecidad de la Tierra, pues con un rumbo siempre de Este a Oeste volvió al punto de salida. Dieciocho hombres habían realizado una de las mayores proezas de la historia, dirigidos por Juan Sebastián Elcano.

Carlos V premió a Elcano con 500 ducados de oro anuales y le otorgó un escudo de armas que tenía un globo con la leyenda: *Primus circumdedisti me* y además de otras mercedes; armó caballeros a algunos oficiales y concedió a la tripulación restante parte de los 533 quintales de clavo y canela, nuez moscada y sándalo que constituían la carga. Parte del cargamento fue comprado por la compañía alemana de los Welser.

De ese modo, el objetivo inicial cuya persecución dio origen al descubrimiento de América y a todo lo que él trajo consigo, se había al fin alcanzado con este último viaje. O sea que, se había llegado a las Indias Orientales caminando hacia Occidente, como quería Colón. Pero ahora que la ruta era conocida se veía que la distancia era tan grande y las condiciones de navegación tan difíciles, que la nueva vía no era comercialmente aprovechable. Pero cuando Elcano dio al Emperador Carlos V las noticias de este nuevo

desengaño de América, éste tenía ya los datos de Cortés que demostraban cuál era el verdadero valor que encerraba el Nuevo Continente (las Molucas habían sido ocupadas por los portugueses a partir de 1522).

Sin embargo, aún persistiría durante siglos la duda sobre si América y Asia no estaban ligadas en el Norte. Esto no quedaría dilucidado sino hasta el siglo XVIII en que Behring descubrió el estrecho que separa a ambos continentes y que lleva su nombre. Pero si quedó en claro, para la mentalidad de la época, la enorme distancia que existía entre las Antillas y las Molucas. Para la geografía de nuestro planeta la hazaña de Magallanes fue de una inapreciable importancia[3].



[3] *José Terrero y Juan Regla:* Historia de España, *Barcelona, Ramón Sopena, 1983, pp. 242-244.*



CHARLES QUINT.

Publié par Furne, Paris.

Carlos V, el césar y el hombre

Diego Martínez Torrón

Apenas un año después de aparecido en la misma casa editorial y colección su libro *Felipe II y su tiempo*, Manuel Fernández Álvarez nos ofrece una interesante entrega de lo que es el tema de su vida como investigador, la figura de Carlos V, a la que ha dedicado un reciente compendio divulgativo en la colección Austral con el título de *Carlos V, un hombre para Europa* (1999) y, en un ámbito más especializado, el volumen XX de la *Historia de España* de Menéndez Pidal.

El lector interesado puede encontrar un extenso resumen de la bibliografía de los estudios que Fernández Álvarez ha realizado sobre la época, en las páginas iniciales del libro que comentamos. También de la bibliografía sobre Carlos V, desde la época romántica hasta nuestros días –fue personaje favorito de los historiadores románticos alemanes–.

De antemano debe decirse que ésta es una obra escrita con calor humano, con una riquísima documentación –por cuanto constituye un resumen, conclusión y compendio de lo trabajado a lo largo de toda una vida–, que sin embargo está adobada por un estilo profundamente literario en la expresión, que hacen de este libro un estudio amenísimo que se sigue con el mismo apasionamiento –transmitido por el autor– con el que puede leerse una novela. Ya la misma disposición de los epígrafes biográficos de la obra constituye un auténtico hilo argumental, siguiendo los hitos que marcan anteriores trabajos del autor sobre este tema. Es por tanto una obra de historia pero muy bien escrita, redactada con arte literario de quien sabe divulgar y hacer amar lo que tan bien conoce. Quizás ésta sea la clave del éxito de público y ventas que tiene este volumen, del que acaba de editarse una segunda edición, y del dedicado a Felipe II, que apareció muy oportunamente en su aniversario.

La amplísima y completa bibliografía que sustenta este trabajo, viene subsumida en un discurso personal casi narrativo. La documentación ajena existe, pero es la base de la propia argumentación sobre el hombre y la época, a la que ha dedicado tantos y tan valiosos estudios desde hace muchos años. Las interpretaciones políticas que se contienen son por ello muy atractivas y fundamentadas. El rico conocimiento de los epistolarios y

documentos inéditos del momento –que Fernández Álvarez ha ido publicando desde hace tiempo– nos aportan un saber intrahistórico de primera mano que hacen de este trabajo un instrumento utilísimo para el investigador que quiera adentrarse en cualquier tema relacionado con este período, pero igualmente para un público mayoritario, medianamente culto, que quiera saber cómo se cimentó la época más gloriosa de nuestra historia, que Fernández Álvarez interpreta como un momento de la construcción de una nueva Europa que perviviría a lo largo de los siglos de oro.

Hay por tanto una aportación investigadora como compendio –más extensamente tratado en el volumen de la *Historia* de Menéndez Pidal en la misma editorial, volumen XX, sin olvidar el XIX–, y también una misión divulgadora desde la cima del saber.

Este libro nos incita indirectamente a olvidar la leyenda negra que tanto daño nos ha hecho y motivado el complejo de inferioridad hispánico, y que si existe debe ser aplicada por igual a todos los países europeos de la misma época.

Hay temas de gran atractivo. Por ejemplo la función de las Cortes de Castilla y su actitud ante el emperador Carlos cuya política sufragaron; los entresijos de su coronación como emperador; el sueño de Carlos V de una Europa en paz que él dirigiera por imperativo divino... En este último sentido, el providencialismo carolingio que inunda el pensamiento español de la época influye poderosamente en Cervantes: Américo Castro interpretó, creo que erróneamente, en sus espléndidos trabajos, como proclividad contrarreformista lo que en realidad derivaba del renacentismo cristiano de índole imperial.

Hay otros muchos más asuntos tratados: la cruzada contra el turco; la desunión de los occidentales y las luchas con Francia. El tema importantísimo, muy bien estudiado en este libro, del surgimiento del luteranismo y la Dieta de Worms (1521) –Fernández Álvarez escribe con admiración de la valentía de Lutero–. El tema apasionante –como ya descubrieron los románticos españoles en el XIX– del surgimiento de las protestas democráticas de la Castilla de los comuneros, que fue la primera revolución política de la Edad Moderna. En este punto echo en falta, en cambio, un tratamiento más amplio de las germanías, que se despacha en muy breve espacio.

El libro contiene un retrato psicológico de la personalidad de Carlos V, basándose en testimonios de época, también pictóricos. Comprendemos al hombre, porque el historiador lo primero que ha hecho es entender a su personaje, que se ha ido agrandando en su mente conforme ha ido avanzando en su investigación, aunque la admiración que siente por él, si bien nos

comunica la pasión por la época a que antes me refería, puede sin embargo hacernos perder objetividad hacia sus defectos.

No olvidemos mencionar el tema de Juana la Loca, que ya había estudiado Fernández Álvarez, y que posee un enorme atractivo en el que se interfiere la realidad y la leyenda.

El imperio español, que aquí se fundamenta –merced a los descubrimientos de las Indias, que aportan el sustento económico–, es obra del sueño de un gran hombre, de suma habilidad política y militar. Es el sueño de una Europa unida contra el turco, de una Europa que se cimenta sobre el eje de Castilla y sobre la defensa de un concepto religioso asociado a un concepto político.

Creo evidente que la religión estaba fundida en la España del Siglo de Oro, que aquí empieza, al sentimiento de nación y al orgullo de ser el imperio más poderoso del mundo. Por ello creo debe tenerse en cuenta que Carlos V funde esta idea del imperio con la defensa de la religión católica, que conduciría a los excesos inquisitoriales, que hoy sabemos por Henry Kamen y Joseph Pérez fueron comunes –a veces inferiores– a los de otros países occidentales. Economía, política y religión eran un continuo indiferenciado por el que se vivía y moría, y esto debemos comprenderlo hoy desde la distancia abismal de nuestra actitud laicista, heredera de los *philosophes* franceses del XVIII.

El europeísmo y el universalismo de Carlos V quedan aquí de manifiesto, a través de un completo repaso a los temas de la vida del emperador: el saco de Roma, las guerras con Francia, las guerras en Germania, las guerras en Túnez.... Y al mismo tiempo percibimos la inmediatez afectiva de un personaje, sus sentimientos de amor hacia la emperatriz Isabel, a la que sobrevivió y amó profundamente hasta su muerte.

Echo de menos sin embargo el tratamiento de un tema fundamental: el del erasmismo, con el que congenió inicialmente el emperador, pero al que abandonó más tarde, quizás por miedo al contagio luterano. Aquí está muy bien vista la confrontación con el luteranismo por motivos de peso político y económico, no sólo religiosos, pero el tema del erasmismo –no hace falta citar los conocidos y soberbios trabajos de Bataillon– aún puede deparar muchas sorpresas al investigador. Fernández Álvarez apenas le dedica espacio a este importante tema, tanto en este libro, como en el divulgativo de la colección Austral e incluso en el más amplio estudio, el volumen XX de la *Historia...* de Menéndez Pidal. Para mí es, y no descubro nada nuevo, un tema de gran magnitud e importancia. De haber triunfado el erasmismo en España, se habría iniciado una época de tolerancia intelectual, implantado una visión menos coercitiva y más abierta de religión, nos habríamos

acercado en definitiva, mucho más rápido, a la edad contemporánea. Pero creo que el emperador se asustó de las dimensiones del reto, y los poderes fácticos implantaron la coerción. Por todo ello, me parece que tal vez el barroco –no en cuanto estilo literario, sino en cuanto actitud ideológica– representa menos un progreso que una regresión frente al pensamiento del Renacimiento áureo que tan brillantemente creció en España y que dio como fruto la excepcional obra cervantina, o la poesía de Garcilaso, Aldana o de la Torre, como sólo ejemplos.

En todo caso, este interesante libro nos marca el camino a seguir: el fundamento sólido de una amplia documentación objetiva insoslayable; y luego la reflexión sobre ella con un discurso que aporte la reconstrucción de una época con ojos nuevos y visión a un tiempo rigurosa y apasionada.



PUNTOS DE VISTA


KAROLVS · ROEMISCHER · KAISER · DES · REMISCHEN · REICH
· I · 5 · 3 · 0 ·
KAROLVS IMPERATOR
ET · REORVM · ANNO · I · 5 · 3 · 0 ·

Uslar Pietri, cronista del realismo mestizo

Gustavo Guerrero

Era como volver a comenzar el cuento,
que se creía saber, con otros ojos y otro sentido.
Realismo Mágico, 1985.

Ya se ha escrito todo –o casi todo– sobre el realismo mágico. Desde que Ángel Flores pusiera en circulación en castellano el término allá por los años cincuenta, muchísima tinta ha corrido bajo el puente, tanta y tan variada que hoy llenaría una imponente –y heterogénea– biblioteca. Herramienta analítica, instrumento ideológico, cómoda etiqueta o incluso signo de una cultura y de un tiempo, las múltiples definiciones del realismo mágico constituyen los capítulos de una larga historia que no parece agotarse tras medio siglo de intenso laboreo. En ella se han sucedido no sólo minuciosas monografías académicas sino también disputas y posturas diversas. Así, algunos críticos han propuesto que se abandone el uso de tan equívoco concepto, otros han querido restringirlo a la sola descripción de la obra de Asturias, otros han pedido que se amplíe su campo de aplicación y que se le asocie sistemáticamente a su hermano gemelo –lo real maravilloso–, y muchos, en fin, han denunciado su incoherencia y su escaso valor cognoscitivo. Hay que rendirse a la evidencia: recorrer hoy la bibliografía sobre el tema es asomarse al espejo de nuestras perplejidades ante un buen sector de la literatura que hemos sido capaces de producir. Pero lo más sorprendente es la persistencia de un término que resiste a todos los exámenes críticos y sigue funcionando, dentro y fuera de Hispanoamérica, como el santo y seña –o la marca registrada– de nuestras artes y nuestras letras. Al igual que otras nociones estéticas que pasan del discurso especializado al habla corriente, el realismo mágico debe en parte su supervivencia al falso consenso que instaura su empleo. Desprovisto de una extensión y de una comprensión precisas, todos creen entender lo que designa, cuando, en realidad, cada cual, en su vasta nebulosa, lo interpreta a su manera. «El mundo se concierta de desconciertos», decía Gracián y repetía Lezama Lima. No habría que exagerar, sin embargo, el papel de estas fluctuaciones semánticas en la prolongada longevidad del fenómeno, pues hay sin duda otros factores de análoga o mayor importancia. Lo cierto es que ya dos generaciones de

escritores han tratado de deshacerse en vano del realismo mágico y, si hemos de creer en los éxitos de figuras como Isabel Allende o Laura Esquivel, está aún lejos el día en que desaparezca el horizonte de lectura que ha creado para nuestra novela.

A Arturo Uslar Pietri le corresponde legítimamente un lugar en esta historia –un lugar discreto y acaso limitado, pero, sin duda alguna, indiscutible–. Se sabe que fue él quien primero introdujo el término en el ámbito literario hispanoamericano al examinar algunos aspectos de la cuentística de sus contemporáneos en el ensayo «El cuento venezolano» de 1948 –un texto que aparece siete años antes que el célebre estudio de Ángel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction»[1]. Uslar Pietri es, además, el escritor que redacta, en 1935, el relato «La lluvia», ejemplo canónico en las antologías y estudios del realismo mágico desde hace más de cuatro décadas[2]. Y no habría que olvidar su contribución como crítico literario: varios de sus ensayos de los años sesenta y setenta contienen interesantes comentarios y desarrollos sobre el tema. Todas estas facetas de su participación –referencias casi obligadas entre los especialistas– son ampliamente conocidas. Sin embargo, es en un texto tardío de 1985, intitulado justamente «Realismo mágico», donde encontramos el papel más importante que el venezolano se atribuye dentro de esta historia y que no es ya exclusivamente el del precursor ni el del autor paradigmático, ni menos aún el del puntual comentarista. Uslar Pietri se presenta, en esas páginas, como un auténtico cronista del movimiento –como el testigo directo de su génesis y de sus motivaciones–, y, al mismo tiempo, nos ofrece un resumen de su pensamiento que sintetiza sus ideas anteriores y las sitúa en un contexto más claro y más vasto. El ensayo compendia, de este modo, la visión y la versión integral del venezolano sobre la aventura del realismo mágico, un doble discurso que, entre disertación y autobiografía, reivindica el rol histórico del autor y le confiere un destacado protagonismo. Y es que su his-

[1] *Presentado en el congreso anual de la MLA en Nueva York, en diciembre de 1954, el ensayo de Ángel Flores se publicó en* Hispania, *XXXVIII, 2, mayo de 1955, pp.187-192. El de Uslar Pietri apareció en* Letras y hombres de Venezuela, *México, FCE, 1948, pp. 154-167. Allí escribe: «Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico» (p. 162). Para un análisis crítico de esta definición, cf. Irlemar Ciampi,* El realismo maravilloso, *Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, pp. 25-26.*

[2] *El primero que califica al cuento de realista mágico es Anderson Imbert en su antología* Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX, *Nueva York, Appleton Century Crofts, 1956. Un estudio de conjunto sobre este aspecto de la cuentística del autor puede verse en el artículo de Russell M. Cluff, «El realismo mágico en los cuentos de Uslar Pietri»,* Cuadernos Americanos, *México, XXXV, 1, enero de 1976, pp. 208-224.*

toria personal se confunde allí con la historia de nuestra literatura moderna a través de una interpretación de los hechos que basa su verdad en el testimonio de lo visto y lo vivido[3].

El relato de los orígenes se inicia, según Uslar Pietri, en París y a fines de los años veinte. Su punto de partida no es así la literatura hispanoamericana de la década de los treinta y los cuarenta sino el decisivo y cotidiano encuentro de tres jóvenes en alguna terraza de Montparnasse: «Miguel Ángel Asturias venía de la Guatemala de Estrada Cabrera y Ubico, con la imaginación llena del *Popol Vuh*, Alejo Carpentier había salido de la Cuba de Machado y yo venía de la Venezuela de Gómez»[4]. Una feliz coincidencia los reúne y crea entre ellos una comunidad de ambiciones e intereses, pues los tres han llegado a París huyendo de la barbarie política y en pos de una modernidad que pronto les revela que, para ser modernos, deben aprender primero a ser ellos mismos. Exhumando la memoria de sus años mozos, Uslar Pietri nos cuenta que, después de tanto charlar, «lo que salía de todos aquellos relatos y evocaciones era la noción de una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo»[5]. ¿Cuál era su peculiaridad? El autor no nos lo dice claramente en un principio aunque menciona la fascinación de Asturias por el mundo maya, la de Carpentier por la cultura de los negros de Cuba y la suya por su país mestizo. Hay que esperar algunos párrafos antes de que aparezca la convicción que preside la toma de conciencia de la otredad de lo americano: «El mundo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual y lo extraño»[6]. La literatura ha de reflejar este rasgo diferencial en el que se afirma una forma de identidad hasta entonces desconocida. No es otra la divisa programática que aparentemente signa, desde muy temprano, la vida y la obra de los tres padres fundadores. Animados por el afán de dar una voz a la específica magia de América, juntos se habrían lanzado a la empresa de inventar un modelo de escritura propio y original. *Leyendas de Guatemala* (1930), *Las lanzas coloradas* (1931) y *Ecué Yamba O* (1933) son los primeros frutos de su acción y, como tales, las obras que, en esta versión de los hechos, inauguran el largo reinado de la corriente dentro de las letras hispanoamericanas. El relato prosigue con otras precisiones que no parecen

[3] *«Realismo mágico» se publicó originalmente en una edición especial del Ateneo de Caracas encartada en el diario* El Nacional, *Caracas, 20 de febrero de 1985. Posteriormente, se incluyó en la selección de ensayos del autor* Godos, insurgentes y visionarios, *Barcelona, Seix Barral, 1986. Utilizo aquí la versión que aparece en la antología Arturo Uslar Pietri,* La invención de la América mestiza, *edición de Gustavo Luis Carrera, México, FCE, 1996, pp. 333-337.*

[4] Op. cit. *p. 333.*

[5] Ibid., *p. 333.*

[6] Ibid., *p. 336.*

hoy menos discutibles, pues denotan una lectura retrospectiva que proyecta, hacia un remoto pasado, estadios posteriores de la cuestión[7]. Pero, por lo que nos concierne, lo esencial quizá no esté allí sino en el contexto en que nuestro autor sitúa la génesis del realismo mágico, ya que el París de los años veinte deja una huella indeleble en su manera de concebirlo y condiciona aún su interpretación casi sesenta años después.

En efecto, al igual que Asturias y Carpentier, Uslar Pietri llega a Francia en una década marcada por la crisis de la civilización europea y por la quiebra de estatuto privilegiado del viejo continente. Entre *La decadencia de Occidente* (1920) y *Malestar en la cultura* (1929), corren los años de una profunda revisión crítica que, a la luz de los horrores de la Gran Guerra, pone de manifiesto los límites del optimismo ilustrado y da al traste con el esquema ascendente del progreso humano que hacía del hombre europeo la figura más alta de la historia universal. Las ideas de Spengler, como lo ha demostrado Roberto González Echevarría, tienen entonces una influencia decisiva en toda una nueva generación de intelectuales hispanoamericanos que encuentran en la *Lebensphilosophie* la posibilidad de reescribir, de manera inédita, su realidad cultural[8]. Los encuentros del venezolano con sus dos célebres amigos se inscriben dentro de esta tendencia que trata de volver a definir una imagen de América entre las ruinas de la centralidad perdida de Occidente. De ahí que, en la elaboración del concepto de realismo mágico, la búsqueda de la otredad americana se traduzca casi necesa-

[7] *Es difícil aceptar que, ya para 1929, los tres escritores tuvieran una idea tan estructurada de lo que iba a ser, dos décadas más tarde, el realismo mágico. Tampoco parece verosímil que se propusieran entonces formar una suerte de movimiento literario. En una entrevista con César Leante, Carpentier confiesa que, a fines de los años veinte, atravesaba una honda crisis de identidad y estaba lleno de dudas sobre su vocación: «Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a ese movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América». Cf. César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco» in Helmy Giacoman (ed.),* Homenaje a Alejo Carpentier, *Nueva York, Las Américas, 1970, p. 21. Por lo que toca a Asturias, Marc Cheymol ha demostrado cómo el guatemalteco, antes de convertirse en el Gran Lengua, va pasando por diversas metamorfosis ideológicas a través de los años veinte.Cf. su libro* Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles, *Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987. El Uslar Pietri que llega a París tampoco es una personalidad literaria resuelta y definida. Aunque ya ha participado en el lanzamiento de la revista* Válvula *(1928), está lejos de ser un teórico del realismo mágico y hay de reconocer que su novela histórica mal traduce la necesidad de expresar un mundo de prodigios y maravillas. Los tres amigos se habían nutrido indudablemente del clima de efervescencia americanista que atraviesa la década de los veinte, pero entre las reivindicaciones indigenistas, afrocubanas o nacionalistas y el realismo mágico existe una distancia que la crónica del venezolano tiende a olvidar.*

[8] *Roberto González Echevarría,* Alejo Carpentier: el peregrino en su patria, *México, UNAM, 1993, pp. 66-72, 136-156 y* passim.

riamente en un conflicto con Europa. Como Carpentier, Uslar Pietri no puede pensar la autonomía del nuevo mundo sin hacer antes una crítica del viejo[9]. A ambos pareciera que les es imposible olvidar que esa refundación de América está vinculada, desde sus inicios, a un debate de Europa consigo misma. No en vano los especialistas han señalado repetidamente la contradicción que existe entre la insistencia en la separación de los modelos europeos y el origen propiamente europeo de la categoría[10]. Esta base polémica explica asimismo la dificultad para incorporar el legado hispánico a las teorías del realismo mágico. Ciertamente, aunque a menudo se destaque la idea de mestizaje, la construcción del término se lleva a cabo, en esencia, a través de una exaltación de la maravilla indígena o afroamericana, pero deja en la sombra no sólo el aporte de la literatura sino de la brujería, las creencias y supersticiones españolas –toda la carta milagrera del catolicismo popular y de la imaginería de la Contrarreforma–. En el caso de Uslar Pietri, de un escritor que ha recorrido como pocos los caminos de la hispanidad, el problema se hace patente en la oscilación entre dos opiniones totalmente opuestas. Así, cuando se trata de celebrar el Premio Nobel de su amigo guatemalteco, el autor no duda en trazar la geneaología del realismo mágico «de Amadís de Gaula a Miguel Ángel Asturias»; pero, en el texto que comentamos, llevado por la necesidad de subrayar la novedad de la corriente, señala que «de manera superficial, algunos críticos han evocado a este propósito, como antecedentes válidos, las novelas de caballería...»[11].

El París de los años veinte es también el París de las vanguardias y, en particular, del surrealismo. El venezolano recuerda: «Se trataba en la gran época creadora del surrealismo francés, leíamos, con curiosidad, los manifiestos de Bretón y la poesía de Eluard y de Desnos, e íbamos a ver *El perro andaluz* de Buñuel»[12]. Corolario de la crisis cultural europea, la agitación vanguardista es un elemento clave en la puesta en escena de Uslar Pietri y, como en el punto anterior, su actitud ante ella es ambigua. Por una parte, no puede menos que reconocer el interés que suscitaba en los tres jóvenes; por otra, fiel a los dictados de Carpentier, convierte el surrealismo, a todo

[9] *Cf. el celebérrimo prólogo de* El reino de este mundo *(1949), texto en el que se inspira en buena medida el presente ensayo de Uslar Pietri. Es de señalar que nuestro autor no hace diferencia alguna entre el realismo mágico y lo real maravilloso: «Poco más tarde Alejo Carpentier usó el nombre de* lo real maravilloso *para designar el mismo fenómeno literario» (p. 336).*

[10] *Cf. Víctor Bravo,* Magias y maravillas en el continente literario, *Caracas, Ediciones de la Casa de Bello, 1988, pp. 15-16.*

[11] Op. cit., *pp. 334-335. «De Amadís de Gaula a Miguel Ángel Asturias» está en En* busca del Nuevo Mundo, *México, FCE, 1969, pp. 48-59.*

[12] Op. cit., *p. 334.*

lo largo del ensayo, en la *bête noire* de los realistas mágicos. Haciéndose eco de las ideas del cubano –y en un tono que vuelve a evocar a Spengler–, apunta: «El surrealismo es un juego otoñal de una literatura aparentemente agotada. No sólo se quería renovar el lenguaje sino también los objetos. Se recurría a la incongruencia, a la contradicción, a lo escandaloso, a la búsqueda de lo insólito, para producir un efecto de asombro, un choque de nociones y percepciones incoherentes y un estado de transe o de sueño en el desacomodado lector. Era pintar relojes derretidos, jirafas incendiadas, ciudades sin nombres, y poner juntos las nociones y los objetos más ajenos y disparatados como el revólver de cabellos blancos, o el paraguas sobre la mesa del quirófano. En el fondo era un juego creador, pero sin duda un juego que terminaba en una fórmula artificial y fácil»[13]. El realismo mágico representaba, por el contrario, la revelación de un tipo de prodigio original que estaba del lado de las cosas y no de las palabras o las técnicas artísticas –era *res* y no *verba*–. Su autenticidad contrasta con la retórica surrealista y presupone una suerte de grado cero de la escritura y de la intención estética: «Lo que era nuevo –señala Uslar Pietri– no era la imaginación sino la peculiar realidad existente y, hasta entonces, no expresada cabalmente». Y, luego, insiste: «Nada inventó en el estricto sentido de la palabra, Asturias, nada Carpentier, nada Aguilera Malta, nada ninguno de los otros que no estuviera allí desde tiempo inmemorial, pero que, por algún motivo, había sido desdeñado»[14]. Es una lástima que el autor no se detenga a explicarnos cuál era el motivo de ese desdén por las particulares maravillas americanas, pues quizá esto lo hubiera obligado a hacer explícita la reificación de una convención literaria que recorre su ensayo y disfraza a la literatura en dato de lo real. Varios estudiosos han criticado ya la confusión que acarrea al darle un valor ontológico a lo que no es sino un modelo de ficción narrativa. Tampoco ha pasado inadvertido que, más que una escuela literaria, lo que el realismo mágico aspira a imponer así, desde un comienzo, es la específica descripción de un mundo que se ignora[15]. Pero lo curioso es que, en esta manera de construir su objeto, se deja sentir una impronta vanguardista e incluso propiamente surrealista, ya que el surrealismo, como revelación de la poética profunda de lo real, también postulaba una ontología. No habría que olvidar que sus métodos y procedimientos creativos –esas prácticas que Uslar Pietri califica peyorativamente de juegos– constituían los instrumentos de una búsqueda cuya fina-

[13] Ibid., *p. 334.*

[14] Ibid., *p. 335.*

[15] *Cf., entre otros, Ciampi,* op. cit., *pp. 35-46, Bravo,* op. cit., *pp. 36-40 y el libro de Seymour Menton,* Historia verdadera del realismo mágico, *México, FCE, 1998, pp. 162-173.*

lidad no era inventar sino desvelar otra realidad: el espacio interior donde se unían los mecanismos más ocultos de la conciencia y las leyes secretas del universo. Desde esta perspectiva, la distancia que separa a los dos grupos es menos importante de lo que parece. Digamos que, si Breton podía afirmar que existían países surrealistas, Uslar Pietri, Asturias y Carpentier, cambiando de magnitudes, descubren un continente magicorrealista. Aún más, si el surrealismo avalaba la existencia de ese famoso punto donde vida y muerte, pasado y presente, realidad e imaginación dejaban de ser aprehendidos contradictoriamente, los realistas mágicos, tal y como escribe el venezolano, tratan de «revelar, descubrir, expresar en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de América Latina, para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural»[16].

La impronta surrealista –y, de un modo general, vanguardista– es tal vez aún más honda, pues hay muchos rasgos del lenguaje de los manifiestos que parecen repetirse en la evocación de Uslar Pietri. No falta allí la pintura de una crisis histórica ni el programa de una insurgencia fundadora, ni tampoco la relectura crítica de una tradición literaria incapaz, hasta entonces, de dar cuenta de la específica otredad de lo americano. «Nos parecía evidente que esa realidad no había sido reflejada en la literatura –dice Uslar Pietri–; desde el romanticismo hasta el realismo del siglo XIX y el modernismo, había sido una literatura de mérito variable, seguidora ciega de modas y tendencias de Europa. Se habían escrito novelas a la manera de Chateaubriand, o de Flaubert, o de Pereda, o de Galdós, o de D'Annunzio. Lo criollo no pasaba de un nivel costumbrista y paisajista. Ya Menéndez y Pelayo había dicho que el gran personaje y el tema fundamental de la literatura hispanoamericana era la naturaleza. Paisaje y costumbrismo, dentro de la imitación de modelos europeos, constituían los rasgos dominantes de aquella literatura, que parecía no darse cuenta del prodigioso mundo humano que la rodeaba y al que mostraba no haberse puesto a contemplar en su peculiaridad extraña y profunda»[17]. El advenimiento del realismo mágico señala el momento de la gran ruptura con este pasado. Para Uslar Pietri, es el principal hito revolucionario de nuestra literatura moderna –la más radical impugnación de una herencia alienada, que se realiza siguiendo la lógica de la tabla rasa. Su misión, como la de toda vanguardia, es histórica, pues consiste en volver a instalar el presente en el presente, para inaugurar un tiempo distinto que conjugue verdad y porvenir. «En cierto sentido, era como haber descubierto de nuevo la América hispana»[18], confiesa el autor.

[16] Op. cit., *p. 334.*
[17] Ibid., *pp. 333-334.*
[18] Ibid., *p. 335.*

Pero, a diferencia de otros proyectos vanguardistas, el de los realistas mágicos no sólo implica una renovación estética –la reacción contra una literatura europeizante y pintoresca–, sino que propugna también una emancipación cultural y la redención identitaria de los grupos olvidados del continente.

El espíritu cosmopolita del surrealismo, que es una forma de universalismo, mal podía avenirse con este tipo de reivindicación aunque los tres hispanoamericanos convivieran entonces con los europeos dentro del mismo clima de exaltación primitivista. Efectivamente, todos compartían en París el descubrimiento del arte y de las literaturas no occidentales, pero lo que, para unos, constituía un descentramiento que les permitía afirmar el carácter transhistórico de la experiencia estética, para los otros, era un recentramiento que los enraizaba firmemente en un contexto histórico particular. En tres breves semblanzas, el ensayo destaca esta inscripción de los noveles escritores en la esfera más autóctona de sus respectivos países y le atribuye a cada uno un rol altamente representativo. Así, se nos dice que «en Asturias se manifestaba, de manera casi obsesiva, el mundo disuelto de la cultura maya, en una mezcla fabulosa en la que aparecían, como extrañas figuras de un drama de guiñol, los esbirros del dictador, los contrastes inverosímiles de situaciones y concepciones, y una visión casi sobrenatural de una realidad casi irreal». Carpentier, por su parte, «sentía pasión por los elementos negros de la cultura cubana, podía hablar por horas de los santeros, de los ñáñigos, de los ritos del vudú, de la mágica mentalidad del cubano en presencia de muchos pasados y herencias». Uslar Pietri, en fin, «venía de un país en el que no predominaba ni lo indígena, ni lo negro, sino la rica mezcla inclasificable de un mestizaje cultural contradictorio»[19]. Es difícil saber hoy cuál fue la real influencia de la experiencia parisiense y cómo pudo haber modulado las convicciones mundonovistas que los tres trajeron en sus maletas desde Guatemala, Cuba y Venezuela. Nadie ignora, sin embargo, que Asturias no llega a París «con la imaginación llena del *Popol Vuh*», como pretende nuestro autor. Fue en los cursos de Georges Raynaud, en la Escuela Práctica de Altos Estudios, donde descubrió la literatura maya y empezó a interesarse en lo que entonces se llamaba, a la manera humanista, «el estudio de las antigüedades indígenas»[20]. Tampoco Carpentier, que durante muchos años se negó a reeditar *Ecue Yamba O*, era ya un insigne especialista de la negritud[21]. Y, por lo que toca al venezolano,

[19] Ibid., *p. 333.*

[20] *Cf. Cheymol,* op. cit., *p. 162.*

[21] *Explicando este repudio, Carpentier señala en* Tientos y diferencias *(1964): «Escribí una novela que fue publicada en Madrid, en 1932, en pleno auge del nativismo europeo. Pues bien,*

me parece poco plausible que reivindicara tan temprano su condición de hijo de una nación mestiza. Como miembro de la generación postarielista, que se nutre del debate americanista de las primeras décadas del siglo, Ulsar Pietri sólo accede a una interpretación positiva del mestizaje, en tanto elemento definidor de nuestra cultura, en sus ensayos de los años cuarenta. Pero, una vez más, lo importante quizá no esté en estos flagrantes anacronismos ni en la ilusión retrospectiva que nos presenta al realismo mágico como a una orgánica vanguardia desde sus comienzos mismos. Más allá de los errores y espejismos de la crónica, Uslar Pietri dice una verdad, pues, de los tres amigos, fue él quien estableció el nexo más sólido entre la corriente literaria y el concepto de mestizaje, y fue él quien vio así primero, en el realismo mágico, un realismo mestizo. Asturias siempre privilegió la fuente indígena y Carpentier llegó tarde a esta idea –y en el contexto de su teoría del barroco[22]. Uslar Pietri, por el contrario, la formula y reformula de diferentes maneras, desde las premisas de «Lo criollo en la literatura» (1951), pasando por varios ensayos de *En busca del Nuevo Mundo* (1969), hasta su recuento final en «Realismo mágico». Para él, la matriz de donde surgen los prodigios y maravillas de América es, claramente, el mestizaje: «la fecunda y honda convivencia de las tres culturas originales en un proceso de mezcla sin término, que no podía ajustarse a ningún patrón recibido»[23].

¿Es posible llevar hoy más lejos el pensamiento de Uslar Pietri? O, dicho de otro modo, ¿es posible pensar, con Uslar Pietri, más allá de Uslar Pietri? Su breve crónica del realismo mágico encierra, lo repito, muchas inexactitudes, pero tiene también la virtud de hacer explícita la correlación entre diversos contextos que inciden en la formación de la categoría y en la práctica literaria que la acompaña. En esta revelación del reverso de la trama bien puede verse una invitación a analizar el realismo mágico, desde una perspectiva conceptual, no sólo ya como un término que *denota* el mestizaje, sino que también –y sobre todo– lo *ejemplifica*. Y es que la verda-

al cabo de veinte años de investigación acerca de las relaciones sincréticas en Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación».

[22] *Para la formación del concepto en el pensamiento de Asturias, Cf. Carlos Rincón, «Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico literaria del realismo mágico en Miguel Ángel Asturias»,* Escrituras *3, Caracas, enero de 1978, pp. 25-61. Carpentier además sí alude al mestizaje en el prólogo a* El reino de este mundo. *Lo mestizo aparece vinculado al barroco en su ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana» de* Tientos y diferencias *y, más tarde, en un párrafo de su conferencia «Lo barroco y lo real maravilloso» recogida en* Razón de ser, *Caracas, UCV, 1976, p. 179: «América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre...».*

[23] Op. cit., *p. 335.*

dera magia del realismo mágico no está ciertamente en el objeto al que la atribuye sino quizá en el portentoso abanico de subjetividades que, en su interior, se asocian y a veces se confunden, siguiendo una lógica aleatoria no excluyente ni disyuntiva. Allí se superponen y cohabitan, sin jerarquía previa, las creencias animistas de los indígenas, la fe de los santeros, el asombro de los conquistadores, la ideología de la emancipación, las utopías mundonovistas, las ambiciones metafísicas e históricas de las vanguardias, la fascinación por el arte primitivo, la filosofía de Spengler y hasta las conversaciones de tres muchachos hispanoamericanos que se reunían allá por los años veinte en una terraza de Montparnasse. Hay sin duda más cosas en el concepto de realismo mágico de las que sueña nuestra filología. Sería necesario un detallado estudio arqueológico –y un finísimo escalpelo– para sacar a la luz los diferentes estratos que se han ido acumulando en su seno tras medio siglo de comentarios y teorías. Espacio híbrido de prolijas mediaciones, su estatuto se asemeja hoy al de los ritos sincréticos descritos por Gruzinski como prácticas en las que se manifiesta «una suerte de equilibrio inestable pero duradero entre tradiciones diversas más que estados definitivos y cómodamente registrables»[24]. Su incoherencia denotativa constituye, en este sentido, un factor de su riqueza ejemplificatoria, pues, como lo demuestra Uslar Pietri, cada cual sigue encontrando, en sus variables geometrías, un horizonte familiar y afín desde el que se vuelve legible el mestizaje americano. De ahí que, a pesar de la erosión del tiempo, a pesar del desfase creciente entre sus premisas y la Hispanomérica actual, el realismo mágico sobreviva y no pierda su puesto preeminente en la interpretación que los otros hacen de nosotros –y que también nosotros hacemos de nosotros mismos–. Es probable que su reino sólo toque a su fin cuando surja otra noción capaz de establecer un nuevo pacto de lectura que, sin negar la diferencia, preserve nuestra pluralidad y le ofrezca a los demás unas diferentes maneras de acercarse a nuestro mundo. Por de pronto, el realismo mágico sigue cumpliendo esta función de espejo interior y de puente excéntrico aunque tal vez ya va siendo hora de preguntarse cómo lo hace, dónde, por qué, desde cuándo y hasta cuándo. Tratar de despejar algunas de estas interrogantes será quizá la mejor forma de volver a comenzar el cuento, que se creía saber, con otros ojos y otro sentido.

[24] *Serge Gruzinski,* La pensée métisse, *Paris, Fayard, 1999, p. 41.*

La poesía viaja en góndola*

Gustavo Valle

Venecia es, probablemente, la ciudad más bella del mundo. Lo dicen las agencias de viajes y lo confirman las toneladas de turistas que precipitan su progresivo e inevitable hundimiento. Una tiranía estética se impone al visitante y al habitante venecianos. Recorrer sus calles es entrar subrepticiamente en la habitación de la doncella de Occidente. Pudorosamente semihundida, Venecia nos mete bajo sus faldas y allí, con los ojos cerrados, todos deseamos ser Antonio Canaletto. Rodeados, abrumados por tanta belleza estamos obligados a tomar el camino contrario: buscar en la disonancia, en las asimetrías, en las banalidades, un espacio de expresión, una estrategia de arte.

Quizás por eso Joseph Brodsky pasó sus inviernos en Venecia durante más de veinte años. Quizás por eso escribió poemas donde lo bello fue un interrogante, una sombra, un fantasma enemigo. A pesar de ser un poeta lírico –sólo en cuanto a su afecto por la rima– sus poemas están hechos con algo parecido a materiales de residuo. Al leerlos da la impresión que el autor es uno de esos artistas contemporáneos que recorre la ciudad en busca de desperdicios que luego utilizará para la composición de sus obras. Yo imagino a Brodsky haciendo ese recorrido imaginario por las cafeterías, las casas de empeño, las cacharrerías, los parques industriales, las grandes avenidas, para después sentarse a escribir sus poemas y vaciar allí lo que ha recogido en su saco. El letrero de Cinzano, el Rolls Royce del presidente, los escombros de la calle, las ollas del cocido, los *watts* de la bombilla, el sudor de las axilas... Todo conformando un paisaje verosímil y sobrio, sin escandalizaciones ni chaturas de lo cotidiano, sin pretensiones enumerativas, acumulativas, sin caer en ningún tipo de inventario. La mesa de trabajo de Joseph Brodsky está llena de muchas y diversas cosas, y todas ellas, sideralizadas, conforman un mapa, no un *collage*. Brodsky no trabaja con pegamento sino con aguja e hilo: no junta o yuxtapone: integra, intercambia. Los objetos acuden al poema como a un baile, o mejor, como a un

* *Sobre* No vendrá el diluvio tras nosotros, Antología poética (1960-1996), *Edición y traducción de Ricardo San Vicente, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2000.*

ágora. Ellos no están para darles uso, sino para cobrar vida (y otorgarla) en la composición del texto. Como en un juego de palitos chinos, las palabras y objetos están aparentemente enlazadas por la fuerza del azar pero conforman una estructura precisa (y al mismo tiempo frágil) que no admite la separación ni el reordenamiento de sus partes. Al llamar a las cosas por su nombre, al tutearse con la realidad, Brodsky ensancha el universo de sus inquietudes y enriquece las posibilidades asociativas del poema. Él huye de las generalizaciones pero no porque éstas constituyen un empobrecimiento del idioma o algo por el estilo, sino porque, sencillamente, la generalización es falsificación. Lo general es vago, indeterminado, abstracto. Y Brodsky odia todo tipo de abstracción. La poesía, la buena por lo menos, es un pugilato con lo real, y el poeta es su eterno *sparring*. Se trata de una estrategia expresiva que incluiría en su decálogo asuntos como: «no mar, sino Báltico, Caspio, Egeo», «no emperador sino Tiberio» «no bufón, sino Tomasito Percusato». Es decir, llamar las cosas por su nombre, insisto, por el nombre que las singulariza y permite que la mirada deje huella en ellas, o en ellos, los individuos. Entrar en las habitaciones de lo real y reconocer sus muebles, enseres y habitantes específicos. Esto no sólo potencia la verosimilitud del poema sino que también contribuye a su vida y carácter autónomos. Vistos así, los poemas de Brodsky hacen el viaje inverso de la encarnación religiosa, pues si encarnar es «hacerse hombre el verbo divino», en su poesía ocurre lo contrario: se hace verbo lo que primero es hombre u objeto. Algo parecido a sentenciar: «existo, luego imagino».

Este vínculo con lo material, con lo tangible del mundo es algo que Brodsky aprende, principalmente, de la lectura de Wystan Auden. Brodsky llega a Londres en 1972 procedente de Leningrado, su ciudad natal, se aloja en casa de Stephen Spender y conoce rápidamente a Auden, a quien ya había leído y traducido en Rusia. Con el trato y la lectura de autores como Auden, pero también como MacNeice y Spender, Brodsky adquiere libertad en lo referente a cuestiones formales y se le hace irresistible la «mirada perpleja» que aquellos poetas dirigían hacia lo cotidiano. Estas «afinidades» literarias, esta «familia mental» (Brodsky gustaba llamarlos así) fue admirada por el ruso desde que cayó en sus manos la antología *Poetry of the Thirties* durante su juventud en Leningrado. Fue éste el comienzo de una fuerte relación con el universo angloparlante, pero también fue el comienzo –a pesar de la edad que los separaba– de una fuerte y duradera amistad con Spender. A los pocos años Brodsky tomaría rumbo a EEUU y desde allí desarrollaría el grueso de su obra, autotraduciéndose o componiendo sus versos directamente en inglés. Allí publica entre otros libros: *El fin de una bella época* (Ann Arbor, 1976), *A part of Speech* (Ann Arbor,

1977), *Elegías romanas* (Nueva York, 1982), *Nuevas estancias a Augusta* (Ann Arbor, 1983), *To Urania* (Ann Arbor, 1987), y *Paisaje con inundación* (Dana Point, 1996). Asimismo emprendería una carrera docente y una obra ensayística escrita con una prosa casi hablada e inquietantemente lúcida. Antes de morir, en 1996, pidió que sus cenizas descansaran en Venecia.

Permítasenos el silogismo: Venecia es un poema. Venecia se inunda. Luego, el poema es anfibio. O lo que es lo mismo: la poesía viaja en góndola. Pero la poesía de Joseph Brodsky no viaja en góndola. Su medio de transporte se acerca más al transiberiano, al metro de Moscú, o a los aviones de *PanAm*. Incluso habría que preguntarse si viaja o más bien se aquieta, se afonda. Para seguir con las metáforas acuáticas: sus poemas no son el cardumen ágil y sorpresivo sino que se expanden y suspenden como el placton. Con esto quiero decir que Brodsky privilegia los espacios al movimiento, y confía más en la capacidad de articulación de los objetos y en el mapa matérico que conforman, que en la capacidad de comunicación humana: «Los asientos de vuestro comedor y la vía láctea/ están relacionados de modo más estrecho/ que los efectos y las causas/ más que vosotros mismos/ con vuestros familiares». Los objetos responden sólo a una lógica imaginaria de tipo espacial, mientras que los seres humanos respondemos a un intercambio de máscaras y afectos temporales. El profundo mutismo de los objetos nos obliga a elaborar sus biografías, y dependemos de ellos como ellos de nosotros. Allí, en el azar de sus ubicaciones y de su utilidad, los objetos son fieles compañeros. Aún más: su sola existencia determina nuestros límites y son ellos los más inmediatos referentes de lo que llamamos mundo. Brodsky está muy consciente de esto y llega a conformar su mundo con todo tipo de objetos, incluidas las latas de carne de conserva marca *Swift* que repartieron durante la segunda guerra mundial a los habitantes de Leningrado.

En su famosa «Gran elegía a John Donne», Brodsky sitúa al poeta inglés en medio de un universo de objetos y circunstancias cuya enumeración resulta tanto excesiva como sobrecogedora. Al morir John Donne muere el mundo que lo rodea, parece decirnos Brodsky. Como si se tratase del tesoro con que enterraban a los antiguos faraones, John Donne se lleva consigo todo y llena de vacío los lugares que le pertenecen. El dormir (suerte de metafísica del cadáver) sumerge al poeta inglés en una ausencia ambigua. «John Donne se ha dormido, como todo el lugar». Se ha dormido todo, sí «pero aún algún verso/ espera al final y muestra con dientes picados/ que el cantor se debe sólo al amor terreno,/ y que el amor del alma no es más que carne de Abad». Indudable guiñó al pastor protestante y genial poeta metafísico que fue John Donne.

Quizás Brodsky vea en Venecia un correlato de San Petersburgo y el río Neva resucite en el Gran Canal veneciano gracias a su imaginario nostálgico. Pero la nostalgia de Brodsky no es –contrario a lo que pueda esperarse– patética ni oportunista. Siendo una víctima de la intolerancia doctrinaria soviética, acusado de «parasitismo social» («No trabaja, sólo escribe poemas», argumentó el tribunal), condenado a cinco años de trabajos forzados y desterrado para no regresar jamás, Brodsky, no utiliza, sin embargo, esto como alimento de su trabajo y se niega a construir su vida y su obra desde esa herida. Al renunciar a la victimización, Brodsky revela una identidad ética poco común. Por un lado renuncia a los réditos inmediatos que garantizaría dicha victimización en plena guerra fría, y por otro lado se entrega al ejercicio de la poesía con plena libertad, sin las sujeciones de la víctima y con una desconcertante escala moral donde no existen los vencedores ni los vencidos, los tiranos ni las víctimas. En su poema «El busto de Tiberio», Brodsky llega a preguntarle al César tirano: «¿Quiénes somos nosotros para ser tus jueces?», y antes había dicho: «lo mejor es/ no tener nada que ver con la verdad». Desde esta posición aparentemente indolente, Brodsky practica, no un vaporoso nihilismo ultramoderno, sino una impasibilidad que apunta básicamente hacia sí mismo, hacia una «vergüenza» del ser, hacia la conciencia de nuestro verdadero tamaño y, por consiguiente, a la construcción de la humildad y el agradecimiento como virtudes irremplazables: «No importa/ que hayas cometido un crimen o seas inocente;/ la ley, a fin de cuentas, es como un tributo». En una carta abierta a Václav Hável, publicada en 1993, Brodsky le dice al entonces flamante presidente de Chequia: «Quizás ya sea hora de que borremos el término 'comunismo' de la realidad humana de la Europa del Este, para que de este modo esa realidad pueda verse como lo que realmente es: un espejo». Al renunciar a la imagen de la víctima, Brodsky renuncia también a la imagen del verdugo. Y no porque el verdugo y la víctima no existan, claro que existen y existieron, sino porque ambos, inevitablemente enlazados, conforman y practican una misma pesadilla. Y la idea es despertar de la pesadilla.

Pero la humildad de Brodsky no sólo es una estrategia ética que llega a confundirse con una postura política, sino también el lugar de algo característico de su discurso: el humor. Un humor, pese a lo que pueda esperarse, benevolente. No la ironía ácida o el sarcasmo inteligentísimo. Brodsky se decanta más por una desestabilización «amable», sin envenenamiento ni zancadillas. Quizás su blanco más apetecible sea la solemnidad. La solemnidad entendida no sólo como el arte de los poderosos (o de los que pretenden serlo) sino también, y sobre todo, como caricatura estética. El arte es para Brodsky (y lo repite siempre que puede en sus ensayos) la alterna-

tiva ante el cliché y la repetición. ¿Y qué es la solemnidad sino la hipertrofia del cliché? Si la vida es repetición, rutina, reproductibilidad, entonces el arte (la poesía en este caso) viene a introducir discontinuidad en lo continuo, sorpresa en lo ya conocido. La poesía no viene a enseñar nada, ya lo sabemos. Ella no nos hará mejores o peores, pero sí más libres, y es este el primer paso y el mejor antídoto frente a cantos de sirena o discursos, siempre sospechosos, venidos desde el poder. El humor es, entonces, un ejercicio más del hombre en libertad. En libertad política pero sobre todo en libertad estética. El humor es para Brodsky como la acción de soltarnos el cinturón mientras estamos sentados a la mesa. Es decir, la liberación de obstáculos para la mejor comunicación de las partes y el incremento de nuestra respiración corporal. Visto así el humor sería como una máquina de la libertad productora de chistes: «Si aquí no fabricaran niños, el pastor/ en su lugar bautizaría coches» (haciendo alusión al culto al automóvil en EEUU); productora de analogías brillantes: «Como bolas de un ábaco empolvado,/ los gorriones reposan en los cables»; o productora de carambolas racionales del tipo: «El verdadero amor/ a la sabiduría no pide ser correspondido». Sin detenerse en el chiste, el humor pasa a ser el desencadenante de procesos y articulaciones diversos. Su función, más que provocar la risa o la sonrisa, es deslastrar el lenguaje, aligerarlo de encadenamientos previsibles y en consecuencia practicar una escritura lúdica (o de estrategia lúdica) que intentará, a fin de cuentas, un acercamiento más fiel a lo real y a la mirada que lo percibe y lo cuestiona.

Esta mirada y su estrategia lúdica tendrán en la historia y la cultura un espacio de contemplación privilegiado. Una historia y una cultura no sólo recreadas en su oficialidad sino devueltas a su reverso más inquietante: el de la ficción que desbaratará su propia constitución marmórea. Quizás sea Mandelstam su maestro en estos asuntos. También de origen judío, nacido igualmente en San Petersburgo y víctima (verdadera víctima) de la intolerancia soviética, Osip Mandelstam construye la primera parte de su obra desde un gran amor a Grecia, Roma y la cristiandad. «Nostálgico de una cultura mundial», Mandelstam practica un espacio temporal muy parecido al del rito, donde la rememoración es la plasmación de un paisaje, y no su memoria. No la reconstrucción de hechos sino los hechos vistos en su arquitectura múltiple, atemporal. Es decir, para Mandelstam el mito de Proserpina es la muerte en Petrópolis y el febril foro de Moscú es una nueva Pompeya. Como si todo comenzara eternamente, atados todos a un gigantesco círculo, «y el futuro fuese sólo una promesa». La poesía de Brodsky bebe de todo esto. Es fama que todos los diciembres Brodsky escribía un poema «navideño». Leamos uno: «Todos en Navidad somos un poco

magos/... Cada uno es para sí Rey y camello». Sobre el pesebre asoma su mirada una estrella y «el único capaz de saber/ lo que significaba aquella mirada/ era el niño, pero el niño callaba». La leyenda despierta de su adormecido papel amarillo; la leyenda es nuestra porque nosotros somos la leyenda. La fuga a Egipto es el destierro de Brodsky; el busto de Tiberio es el de Stalin y San Petersburgo, una vez más, vuelve a ser Venecia. El astronauta, dice Brodsky, mientras vuela a Orión, deseará estar más cerca de casa. Se trata, en el fondo, de un ejercicio de la nostalgia, de una puesta en marcha de los mecanismos afectivos del destierro, donde los puentes al pasado son necesarios para conformar el paisaje de lo real y su vivencia poética. Hablo de un pasado cultural pero también personal, ajeno y al mismo tiempo íntimo. La poesía de Brodsky intenta eliminar estas barreras y fundir todo en una sola experiencia. De ahí que su nostalgia no sea una nostalgia victimista y su experiencia del destierro se confunda, por ejemplo, con un poema epistolar que lleva por título «Ulises a Telémaco»: «el camino que me lleva al hogar/ resulta que se alarga demasiado».

Así, la poesía de Brodsky goza de una mirada esférica. El mundo donde el poema se instala es un mundo múltiple pero engranado: desvinculado y único. Como el cangrejo, los poemas de Brodsky son sutilmente panópticos, y digo sutilmente porque la realidad que atrapan no se revela o explicita sino que se sumerge en su propio universo de significaciones, en sus propios objetos recopilados y entramados en una geografía textual. Como el cangrejo, los poemas de Brodsky avanzan dando siempre un paso hacia atrás. Avanzan hacia Ann Arbor (Michigan) y retroceden hacia el alfabeto cirílico ruso, ponen un pie en la Academia Sueca y el otro se hace cenizas en una tumba veneciana.

Azorín, un dramaturgo de vanguardia

Jerónimo López Mozo

No parece que, a primera vista, el teatro estuviera entre las preferencias literarias de Azorín. Del casi centenar de títulos que integran su obra, sólo once pertenecen al género dramático. Tampoco los estudiosos han prestado, por lo general, demasiada atención a esta parcela creativa del polifacético escritor alicantino. A la profesora María Martínez del Portal no le faltaba razón cuando afirmó que «la crítica acepta plenamente al Azorín ensayista, le pone trabas al novelista, ignora casi al cuentista y suele rechazar, cuando no silenciar, al dramaturgo»[1]. Sin embargo, las características de esas piezas y el contenido de los numerosos artículos que publicó clamando por una revolución teatral, hacen de él un caso representativo de las dificultades a que se enfrenta el autor español cuando intenta aventurarse por nuevos caminos.

Para entender mejor al Azorín dramaturgo, es oportuno hacer un repaso, siquiera somero, sobre la situación del teatro español en los albores del siglo, cuando nuestro autor estrenó *La fuerza del amor*, su primera obra. Tocaba a su fin, desplazado por el tremendo empuje del joven Benavente, el reinado que Echegaray había ejercido sobre la escena española a todo lo largo del último tercio del siglo XIX. Empezaba una nueva época en la que el artificio y ampulosidad del teatro al uso eran barridos por las propuestas innovadoras del recién llegado. Convertido enseguida en dueño y señor del teatro español, pronto dio por concluidos sus afanes modernizadores, imponiendo una nueva rutina. A ella se apuntaron, o ya lo estaban, autores como Linares Rivas, Eduardo Marquina, los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Gregorio Martínez Sierra, Luis Fernández Ardavín y Muñoz Seca. Para ellos, que estrenaban con regularidad y hasta tenían dificultades para atender la constante demanda del medio centenar de compañías teatrales que recorrían España, el teatro vivía otro Siglo de Oro. Pero un rastreo por las páginas de la prensa de la época nos permite comprobar que eran muchas las voces que se alzaban contra el optimismo de que hacían gala los autores en boga. A su juicio, el teatro español estaba entre lo cha-

[1] *Azorín,* Teatro, *«Estudio preliminar», María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 15.*

bacano y el empalagoso sentimentalismo. De esa opinión participaba Azorín y así aparece reflejado en numerosos escritos suyos.

De Echegaray dijo, en 1903, que representaba en la vida intelectual de España un estado de espíritu que era un deber de patriotismo dar por terminado definitivamente. Estimaba que el lirismo desenfrenado del que pronto recibiría el Premio Nobel de Literatura suponía un pesado lastre para la vida intelectual española posterior al desastre colonial.

Que las ansias de renovación de Azorín y de otras gentes de teatro apenas calaron, queda de manifiesto en la insistencia de sus denuncias a lo largo de los años siguientes. En 1906 acusaba a los empresarios de complacerse en presentar obras arcaicas y vetustas. Once años después su discurso no había variado. Con motivo del estreno de su obra *Brandy, mucho brandy* dijo que la fórmula dramática que se había venido usando durante los últimos veinte años estaba gastada. En su opinión, los actores y los empresarios, temerosos de lo nuevo, no se arriesgaban a introducir cambios. «En esta perplejidad –afirmaba– pasan los años [...], mientras ya en toda Europa son fórmulas vivas, fórmulas auténticas, fórmulas innegables aquellas que emplean los dramaturgos que obedecen a las nuevas tendencias»[2].

¿Pero cuál era la alternativa que proponía Azorín? Un teatro distinto que condujera al público a la disconformidad y a la heterodoxia, que demostrara que, en arte, las herejías son fecundas. En su opinión, era imprescindible apartarse de la realidad. En lugar de reproducirla, el nuevo teatro debía crear un ambiente de fantasía y de ensueño. A ese teatro le llamó superrealista. Era el que estaban haciendo en Europa dramaturgos que empleaban fórmulas vivas y auténticas. Aunque Azorín identificara superrealismo con surrealismo, no encontramos en su obra, ni dramática, ni ensayística, rasgos coincidentes con las ideas que, desde París, difundían los miembros del joven movimiento literario y artístico. Azorín no hablaba de André Breton, ni de Paul Eluard o de Antonin Artaud. Los autores que él citaba con más frecuencia eran, entre otros, Pirandello, Lenormand, Pellerín, Rainer María Rilke, Giraudoux, Cocteau, Simón Gantillon, al que definió como dramaturgo de la ilusión y de las nostalgias, y el ruso Evreinov, que desarrolló en el primer tercio del siglo el concepto de «panteatralidad».

Llama la atención que Azorín no llegara a definir la nueva tendencia. Se justificó diciendo que, cuando una estética está gastada y se siente la necesidad de crear otra, lo de menos son los documentos que expresan la doc-

[2] Primer Acto, *número 6, enero-febrero de 1958, p. 44.*

trina nueva. A él, como a otros, no le era difícil señalar los defectos del teatro al uso. Menos fácil le resultaba definir el que debía sustituirle. De ahí que, del rastreo de sus escritos sobre la materia, obtengamos poca información útil para conocer de forma amplia y clara sus propuestas dramáticas.

En líneas generales, apostaba por un teatro ligero y rápido, corto y fácil, adecuado a una vida cada vez más vertiginosa, contradictoria y compleja. Quizás por eso amó tan apasionadamente el cine. Sin duda veía reflejado en el nuevo arte cuánto él soñaba para el de Talía. De ahí que pidiera, buscando una vía de renovación, que se diera entrada en la escena a los recursos de la industria cinematográfica. En otro orden de cosas, confiaba en el director de escena y pedía, para él, más atribuciones de las que tenía. Pero siendo Azorín un escritor, es en el campo de la literatura dramática donde hay que buscar sus aportaciones más personales e interesantes.

El escritor apostaba por un teatro en el que la intriga estuviera ausente y su lugar lo ocupase la imaginación. En cuanto a los temas, consideraba que debían buscarse en el mundo interior, donde habitan las ideas. Pero en lo que más hincapié hizo fue en destacar la importancia del diálogo y la inutilidad de las acotaciones. Le parecía ridículo que, en éstas, los autores se refirieran a la psicología de los personajes y censuraba que se describieran en ellas los lugares en que la obra se desenvuelve. «En el diálogo, en lo que dicen los personajes, debe estar todo lo que el director y el actor necesiten para disponer la escena o caracterizar al personaje», decía. Y añadía: «¡Qué bien hacían los antiguos cuando, al comienzo de un acto, ponían sencillamente: bosque, o salón, o campo, o calle! Nada más, y con esto era bastante»[3]. Sobre la estructura y duración de las obras hizo algunas propuestas curiosas, fruto, tal vez, de su *sui generis* vena anarquista. Así, consideraba que, en el primer acto, el autor debía plantear el problema a resolver; en el segundo, tal problema debía quedar resuelto; de ese modo, el tercero resultaba superfluo y, por tanto, era posible sustituirle, si se quería, por otro acto distinto[4]. En otra ocasión, con motivo del estreno de su obra *Angelita*, se planteó la posibilidad de que los actores interpelaran a los espectadores para saber si les apetecía que la representación se alargara algunos actos más[5].

Pero veamos de qué manera se reflejan en su obra dramática sus innovadoras ideas. Para lo que aquí nos interesa, el Azorín dramaturgo nació en 1926, con el estreno de *Old Spain!* Tenía cincuenta y tres años y ya era un

[3] *Azorín,* La farándula, *Madrid, Librería General de Zaragoza, 1945, pp. 174-175.*
[4] *Azorín,* Valencia, Obras Completas, *Madrid, Aguilar,1948, p. 101, tomo VI.*
[5] *Azorín,* Heraldo de Madrid, *14 de octubre de 1929, p. 1.*

escritor plenamente reconocido que ocupaba desde 1924 un sillón en la Real Academia Española. Dejamos de lado, pues, su primer título, *La fuerza del amor*, fechado en 1901, una recreación de los temas de capa y espada del siglo XVII, cuyo único valor es que pone de manifiesto la gran erudición de su autor. Tampoco trataremos de un drama de 1926 titulado *Judith*, no representado, del que Margarita Xirgu comentó que se alejaba de la técnica habitual de las comedias de entonces, resultando algo complicado, distinto y extraño, con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos personajes[6].

Old Spain! fue el primer aldabonazo que dio nuestro autor en las puertas del teatro español con la pretensión de introducir en él los aires nuevos que soplaban en Europa. En esta obra, Azorín abre un debate entre el pasado histórico y el progreso; aquél representado por el marqués de Cilleros, que habita en un pueblo castellano; éste, por un multimillonario americano de ascendencia española. El marqués se siente espectador de la corriente de las cosas y apenas se preocupa de cualquier asunto por el futuro, por la evolución como mejor forma de que la civilización progrese. El autor resuelve el enfrentamiento entre ambas filosofías sin que ninguna de ellas se imponga. El anuncio de matrimonio del multimillonario con la hija del marqués con que concluye la comedia, simboliza la fusión de la tradición y el progreso.

En esta primera obra ya se plantea una cuestión crucial: si un escritor falto de oficio teatral y de las características literarias de Azorín era el más adecuado para crear una obra dramática de corte vanguardista. La opinión más generalizada era que no. Algunos iban más lejos. Se planteaban, no ya si sería capaz de hacer un teatro nuevo, sino simplemente de escribir teatro.

La respuesta está en el siguiente diálogo entre Don Joaquín, que así se llama el multimillonario, y Mister Brown, un estrafalario personaje que, en esta escena del primer acto, aparece vestido de payaso:

MISTER BROWN.- ¡Turidu!

DON JOAQUÍN.- «Old Spain!» (*Se abrazan canturriando. Don Joaquín le pone su sombrero a Mister Brown. Éste le pone su montera a Don Joaquín. Don Joaquín le pone la montera a mister Brown, y éste su sombrero a Don Joaquín. Luego, se sienta cada uno en el respaldo de una silla, frente a frente, con los pies en el asiento*). Me aburro, mister Brown.

MISTER BROWN.- Y yo también, don Joaquín.

DON JOAQUÍN.- La vida es triste.

[6] *Declaraciones recogidas en* La Esfera, *3 de abril de 1926.*

MISTER BROWN.- Donde no hay extravagancias, no hay alegría.
DON JOAQUÍN.- La vida sin extravagancia es despreciable.
MISTER BROWN.- ¿Quién es usted, don Joaquín?
DON JOAQUÍN.- Yo soy un multimillonario, mister Brown.
MISTER BROWN.- ¿Cuántos millones tiene usted, don Joaquín?
DON JOAQUÍN.- Tento treinta millones de dólares, mister Brown.
MISTER BROWN.- Présteme usted dos pesetas, don Joaquín.
DON JOAQUÍN.- «Old Spain!», mister Brown.
MISTER BROWN.- ¡Turidu, don Joaquín![7]

Este diálogo muy bien hubiera podido firmarlo el autor que seis años después escribiría *Tres sombreros de copa*: Miguel Mihura. Azorín estaba en el buen camino. Así lo entendieron críticos tan prestigiosos como Díez-Canedo y Antonio Espina. Otros, sin embargo, fueron severos en sus juicios sobre el nuevo autor y su obra. Falta de solidez dramática en los diálogos y carencia de teatralidad en la emoción intelectual fueron las acusaciones más repetidas. El crítico de *Heraldo de Madrid* resumió el sentir general con esta frase: «'Old Spain' o la paradoja del teatro que no es teatro»[8].

En *Brandy, mucho brandy*, estrenada unos meses después, Azorín no se apartó del camino iniciado. En ella también se produce un enfrentamiento. En este caso entre el deseo y la realidad. Aquél se manifiesta a través de una familia de clase media que espera algún suceso extraordinario que la saque de la estrechez en que vive. La realidad llega en forma de herencia por la muerte de un lejano y olvidado pariente. Mas, para recibirla, hay que satisfacer algunas exigencias incluidas por el finado en el testamento: que su retrato presida el comedor familiar y que, una vez al año, celebren una cena en su honor. La nueva situación no trae la felicidad sino el desasosiego familiar.

Esta vez las críticas fueron más ácidas. Se pedía que el telón cayera fulminante y libertador cual guillotina de las impaciencias del público. Se hablaba de antiteatralidad, de monotonía en los diálogos, de reiteraciones innecesarias, de un andar a ciegas, a tentones, en busca de efectos y novedades que Azorín no comprendía ni conocía. No faltaron quienes, al hilo de este fiasco teatral, consideraban que el problema de Azorín era que,

[7] *Azorín,* Old Spain!, Teatro, *ed. cit., pp. 128-129.*
[8] *Rafael Marquina, «'Old Spain' o la paradoja del teatro que no es teatro»,* Heraldo de Madrid, *6 de noviembre de 1926, p. 4. Para todo lo relativo a la acogida de los estrenos madrileños de Azorín, consultar María Francisca Vilches y Dru Dougherty,* La escena madrileña entre 1926 y 1931, *Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 209 a 266.*

siendo un gran prosista, carecía de las dotes de inventiva que requieren los géneros de ficción. Torrente Ballester lo sintetizó diciendo que veía mejor que imaginaba[9].

Mucho debieron pesar en el ánimo de Azorín estos reproches para que en su tercera salida a los escenarios, a finales de 1927, diera marcha atrás en su afán innovador. Fue con *Comedia del arte*. La crítica progresista habló de claudicación y la conservadora, por su parte, celebró la mudanza que había eliminado, del teatro de nuestro autor, el rótulo de superrealista. Azorín había apostado claramente por ir en busca del público y no de un público. Pero el público también le dio, esta vez, la espalda. Si de *Brandy, mucho Brandy* se dieron trece representaciones, en esta ocasión no se pasó de diez.

El hecho tuvo, cómo no, consecuencias. Tan deprisa como Azorín había desertado del teatro comprometido, regresó a él.Y lo hizo con renovados bríos. El fruto fue la muestra más acabada del teatro azoriniano: *Lo invisible*, conjunto de tres piezas breves con el que el autor dio la espalda a la taquilla, al confiar su puesta en escena al grupo de ensayo *El Caracol*, dirigido por Rivas Cherif. Los títulos de las obras son *La arañita en el espejo, El Segador y Doctor Death, de 3 a 5.*

En todas ellas, la acción se sitúa en las fronteras de la muerte. En *La arañita en el espejo*, una mujer enferma espera impaciente a su esposo, que regresa de la guerra. Todo sugiere que el reencuentro no tendrá lugar: la tristeza de la joven anuncia la proximidad de la muerte. Pero ésta no vendrá a llevársela, como se supone. En realidad, a quien se ha llevado es al esposo, que nunca acudirá a la cita. Todos los personajes, excepto ella, conocen la fatal noticia y es que, obsesionada con su propia muerte, es incapaz de sospechar la de los demás. En *El Segador*, la joven viuda de un labrador, madre de un niño de meses, vive atemorizada por la existencia de un segador vestido de negro que anda por los contornos llamando a las puertas de las casas en que hay criaturas. Tras su visita, los pequeños enferman y mueren. Cuando una noche suenan tres golpes en la puerta, la mujer coge al niño en sus brazos y grita y llora amargamente. En *Doctor Death, de 3 a 5* se aborda el tema del tránsito de la vida a la muerte. La acción tiene lugar en la antesala desmantelada de la consulta del doctor Death, es decir, del doctor Muerte. Hasta ella llega una mujer enferma en busca de atenciones médicas. Pronto descubre que está a las puertas de la muerte. Se niega a aceptar la realidad. Quiere creer que ha sido víctima de una pesadilla, se rebela, trata de escapar y, cuando comprueba que es imposible, se resigna

[9] *Gonzalo Torrente Ballester, «Los frutos prematuros»,* Ensayos críticos, *Barcelona, Destino, 1982, p. 498.*

y cruza la puerta de la consulta pronunciando dos palabras: infinito y eternidad.

¿Qué razones hay para que *Lo invisible* pueda ser considerada como una propuesta renovadora en el panorama del teatro español de los años veinte? Bastaría con una: su radical alejamiento de los planteamientos temáticos y formales del teatro al uso. Además de la influencia de Rilke, esta obra bebe en Maeterlinck, en concreto en su obra *Interior*, aunque también hay aspectos que la relacionan, de alguna manera, con el surrealismo francés, sin que tal afirmación modifique lo expresado más arriba en cuanto a la escasa vinculación de Azorín con ese movimiento vanguardista.

Azorín introduce en los argumentos de las piezas que integran *Lo invisible* elementos misteriosos y siembra una relativa duda sobre lo que va a suceder. Relativa, porque el espectador sabe que la muerte, aunque invisible, aguarda a los personajes al final de la obra. Eso significa que no existe la incertidumbre suficiente para que el espectador se deje llevar por la emoción. Tampoco la proporciona el carácter simbólico que tienen los personajes, ni la sobriedad del lenguaje, muy medido y de una austeridad desconocida, entonces, en la escena española. Por eso se ha hablado, respecto al teatro de Azorín, de ausencia de tensión dramática y de conflicto y, en el caso concreto de *Lo invisible*, de cierta ingenuidad a la hora de plantear el tema de la muerte. Tales juicios, formulados hoy, cuando toda la literatura universal ha tratado en profundidad la cuestión, son injustos, porque no tienen en cuenta el momento en que escribía Azorín.

La crítica que venía aplaudiendo la aventura teatral azoriniana, se mostró, en general, fría y prestó escaso apoyo, por no decir ninguno, a la causa del autor. Para algunos, las posibilidades de que la renovación del teatro español llegara de la mano de Azorín empezaban a esfumarse. Se elogió la limpia expresión literaria mostrada por el autor y se apreció en *Doctor Death, de 3 a 5*, la pieza que mejor acogida tuvo, su hechura dramática y el soplo de misterio que contiene, pero se negó que la propuesta contuviera algo novedoso y se le censuró la incapacidad para trasladar al escenario sus intuiciones dramáticas.

En la siguiente obra estrenada, *Angelita*, Azorín ahondó en un tema que le era muy querido, el del tiempo, del que ya se había ocupado en numerosas ocasiones. La protagonista vive preocupada por su transcurrir. A veces quisiera retornar al pasado; otras abolir el tiempo para colocarse en el futuro. En el prólogo a la obra, Azorín se refirió a la idea de tiempo y espacio que atormenta a los humanos, y a la angustia y obsesión que sienten ante el destino que les aguarda[10]. En otro lugar, aludió, además, a la necesidad

[10] *AA.VV.*, Teatro inquieto español, *Madrid, Aguilar, 1967, p. 72.*

de combatir el realismo feroz e intransigente imperante con una nueva estética dramática que mostrase una realidad más sutil, más verdadera y eterna[11]. Sin embargo, este deseo apenas se ve reflejado en la obra. En este auto sacramental –así lo calificó Azorín–, las aportaciones formalmente novedosas son escasas. A la hora de referirse a la estética de esta obra, unos hablaron de un curioso ejercicio dramático poéticamente bien aderezado y otros, menos generosos, de algo muy próximo al sainete.

Con *Cervantes o la casa encantada*, escrita en 1931 y no estrenada, concluye la corta aventura vanguardista de Azorín. En ella se ocupó de nuevo del tema del tiempo mediante la escenificación del delirio de un poeta enfermo. La acción se traslada al siglo XVII, a la casa de Cervantes, pero Azorín no sacó provecho de las posibilidades del argumento.

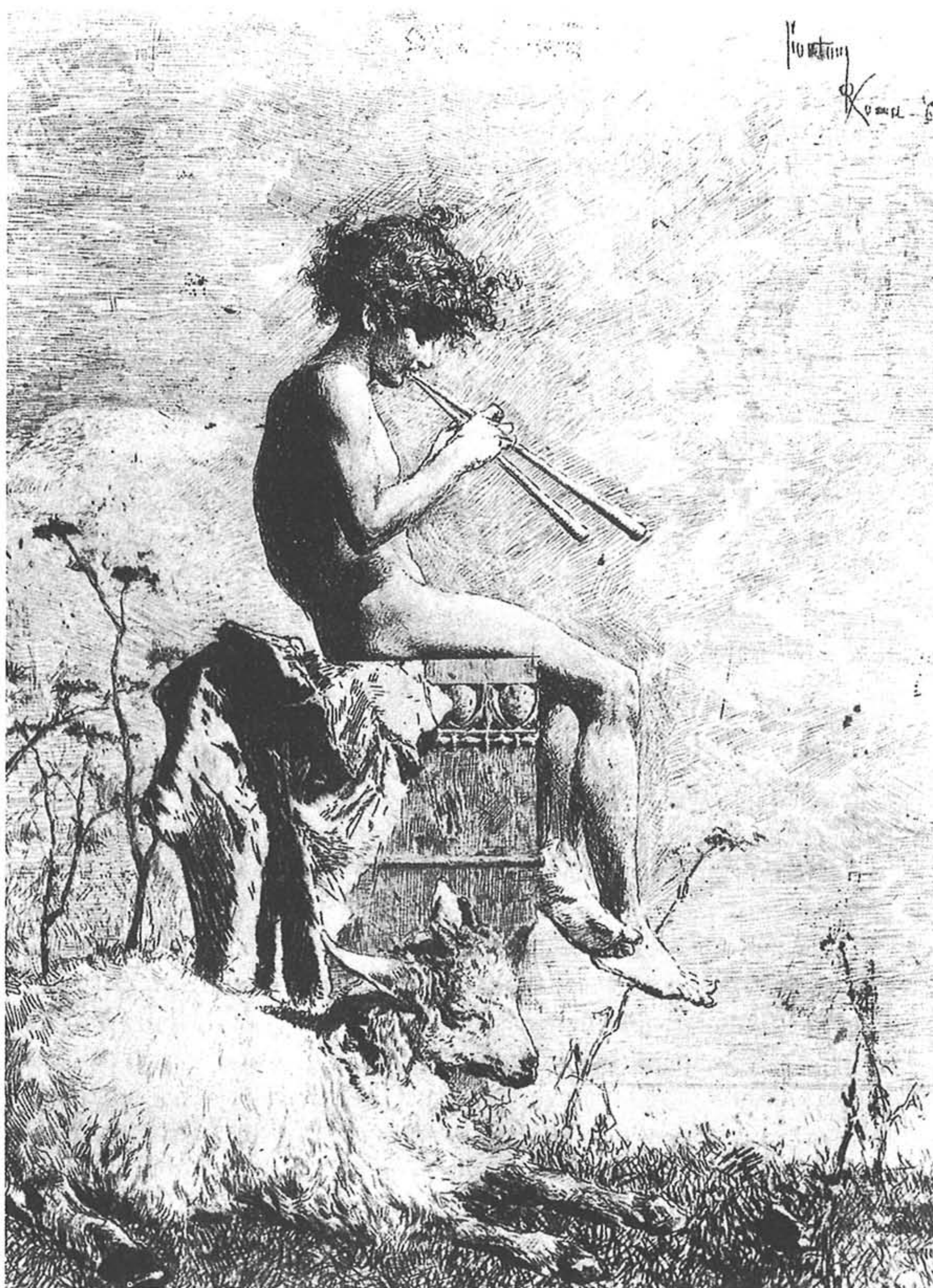
Dos años después, en 1933, escribió *Ifach*, pieza que no estrenaría hasta 1942 bajo el título de *Farsa docente* y que ha merecido poca atención. Con *La guerrilla*, estrenada en 1936, en vísperas del estallido de la Guerra Civil, concluyó la actividad de Azorín como autor dramático. El tema era poco original: una historia de amor entre un oficial francés y una española en el marco de la guerra de la Independencia. Por otra parte, aunque sólo habían pasado seis años desde que escribiera *Angelita*, nada queda en esta obra postrera de sus inquietudes vanguardistas. Como prueba, estas palabras del crítico de *ABC*: «Huye de las antiguas modalidades del teatro cultivadas por el autor hasta aquí, para encajar perfectamente en las formas tradicionales de nuestro teatro: diálogo y acción lo más cercanos a la realidad de la vida, sin refinamientos metafísicos, ni abusos de símbolos; teatro de interés y de anécdota, no teatro de ideas ni lucubraciones, teatro de pasión y de drama, en algunos casos, demasiado teatro»[12].

Triste final para un autor que quiso modificar el rumbo del teatro español, sin lograrlo. Emprendió su aventura en solitario, como otros dramaturgos de su tiempo, sin llegar a puerto alguno. ¿Esfuerzo inútil? No lo creo. Como tampoco lo fueron los de Unamuno, Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán o García Lorca. Si el tiempo ha hecho tardía justicia a unos y ha empujado a otros al olvido, es cuestión a la que ellos son ajenos. Para quienes creemos en la necesidad de las vanguardias como suministradoras de savia nueva que evita el anquilosamiento del arte y de las letras, eso basta. Hay que aceptar que Azorín, como dramaturgo, fue un fracaso. Sus ideas no triunfaron, ni encontraron seguidores. Pero dejaron huellas que otros, conscientemente o no, han pisado luego. En 1968, un año

[11] *Entrevista de José Simón Valdivieso,* Heraldo de Madrid, *8 de mayo de 1930, p. 1.*
[12] *A. C.,* ABC, *12 de enero de 1936, p. 62.*

después de la muerte del escritor, Torrente Ballester escribió lo siguiente: «A la vista de varios fenómenos de la literatura contemporánea, uno no tiene más remedio que recordar a Azorín y, al recordarlo, añadir: 'pero esto, algo como esto, y algo muchas veces mejor que esto, ya lo intentó, ya lo realizó Azorín entre 1920 y 1930'»[13]. Tal vez sea exagerada la afirmación de Torrente, pero de lo que no cabe duda es de que Domingo Pérez Minik tenía mucha razón cuando habló de que, la de Azorín, es una herencia aprovechable[14].

[13] *Gonzalo Torrente Ballester,* Teatro español contemporáneo, *Madrid, Guadarrama, 1968, p. 482, 2ª edición.*
[14] *Domingo Pérez Minik,* Teatro europeo contemporáneo, *Madrid, Guadarrama, 1961.*



Mariano Fortuny: *Idilio* (1865)

Cesare Pavese y la hermandad de la muerte

Blas Matamoro

Dice Safo en los *Diálogos con Leucó*: «No acepto el destino. Nadie lo acepta. Soy el destino». Excelente fórmula de la libertad humana, una entre las tantas posibles. Una fórmula dicha desde lo trágico, desde lo clásico: ser el destino, no soportarlo ni someterse a él. Esta identidad del sujeto con su destino invierte los términos y altera su perfil de tragedia. Es el sujeto quien protagoniza su destino en el misterio del ser. En este límite, Pavese ejerce un lúcido y minucioso autoanálisis, el que se abre espacio desde la pregunta: ¿quién soy, yo que soy mi destino? Yo, mi destino y el ser somos, al menos, tres. Una suerte de coloquio se articula entre nosotros. Esta conversación anima la radical soledad de Pavese, su constante escucha de sí mismo, de esas voces que acechan su escritura.

No sobra recordar los versos tantas veces citados:

> Vendrá la muerte y tendrá tus ojos,
> Esta muerte que nos acompaña
> De la mañana a la noche, insomne,
> Sorda, como un viejo remordimiento
> O un vicio absurdo.

La muerte tendrá tus ojos: tendrá tus mismos ojos, te mirará con tus ojos, te verás con los ojos de la muerte, que son los tuyos. Y también: la muerte hará suyos tus ojos, te quedarás ciego al morir. Bien, pero ¿quién eres tú? Las respuestas obvias harían superflua la pregunta: tú eres el lector, el interpelado por el texto. No obstante, en Pavese cabe otro tú, si es que lo hallamos en su prosa autorreferente, en especial, sus diarios, y lo trasladamos a sus poemas, que tanto se le parecen.

En ocasiones, la triple articulación de ese Quien desplegado en la escritura, se hace explícita («... yo, y no el hombre que está en mí» se lee en el diario del 24.4.1936). En general, se pone en escena, resultando una suerte de narcisismo analítico: el yo del lenguaje, el tú del espejo y ese tercero, infrecuente, el sujeto civil y social conocido como Cesare Pavese. El tú adquiere una connotación sexual: es femenino. La muerte tendrá tus ojos, ojos de mujer, y con ellos te mirará antes de cegarte.

Tiresias (el de *Diálogos con Leucó*) teoriza sobre esta sexualidad mixta: «El sexo es ambiguo y siempre equívoco. Es una mitad que parece un todo». A veces, Pavese se identifica con una mujer: «... tengo una terrible sed de amistad y comunión, como las viejas solteronas», escribe a Enzo Monferini en enero de 1938. En general cuando imagina su relación con una mujer, ansía ser poseído y amado como si él fuera otra mujer. A su amiga Fernanda Pivano le recomienda, proyectivamente, como si hablara desde su propia experiencia, que «se haga violar por el primer atleta que encuentre y verá las cosas con ojos más claros» (carta del 4.6.1943).

Es, precisamente en su relación con la Pivano donde mejor se advierte esta alquimia de la «alteración» sexual pavesiana. En algunas de sus cartas la llama Nando y le adjudica un carácter masculino, jugando a ser él mismo una mujer que quiere casarse con él/ella. En una prosa fechada el 25.10.1940, *Análisis de P.,* se dice: «P. Se olvida de enamorar a la mujer en cuestión y, en su lugar, se preocupa de tender toda su propia vida interior hacia ella, de enamorar con ella cada molécula de su propio espíritu, de cortar todos los puentes a su paso». Dicho de otro modo: enamorarse, para Pavese, es interiorizar a la mujer amada, feminizarse y darle ese tú al que antes me he referido. La atracción por la Pivano consiste en que ella le ofrece el espejo invertido, pues se trata de una mujer que se imagina viril y considera el coito como un estupro. Los varones le parecen extraños porque la ven, naturalmente, como una mujer.

Tal suerte de travestismo simbólico orilla la homosexualidad. Muy tempranamente (carta a Tullio Pinelli, 18.8.1927) advierte que lo que denomina «matrimonio monosexual», aunque contrario a la naturaleza, es el único en que el cerebro y el corazón están de acuerdo. Y en 1941, en su prosa *Los medios de F.* , anota: «Un jovenzuelo que entra en la vida buscando sistemáticamente compañía femenina (...) es un homosexual que se ignora». En esa orilla tal vez se instale la inhibición sexual de Pavese, el sujeto público, ante las mujeres. Más aún: la mediada, lejana si se quiere, pero inapelable decisión del suicidio. Muy conocida es la alusión de su diario al respecto (27.9.1937): «La fundamental tragedia de la vida es que el hombre que eyacula demasiado rápidamente, es mejor que no hubiera nacido. Es un defecto por el cual vale la pena matarse». Es esa falta de «una cosa» que no puede explicitar a ningún hombre casado y que lo lleva, alguna vez, a hacer el elogio de la castidad y, otras, a considerarse «no ser hombre» (diario del 23.12.1937), en el doble sentido que la palabra *uomo* tiene en italiano y conserva en la traducción: varón y ser humano. No ser, a secas, ser nadie, o ese alguien listo para la eliminación suicida. Creo que el tratamiento pavesiano de la cuestión excede lo psicológico, pero corresponde examinar

algo más de su autoanálisis en lo que atañe a la motivación del suicidio, que es una obsesión temática y un proyectil filosófico de primera magnitud en su obra.

Precozmente, la hermandad de la muerte y la compañía del proyecto suicida se muestran en su correspondencia. De 1925 (Pavese había nacido en 1908) datan estos versos:

> Me aterroriza el pensamiento de que yo también
> Deberé algún día dejar esta tierra
> Donde hasta los dolores me son queridos
> Ya que intento llevarlos al arte.

En carta a Mario Sturani (9.1.1927), poco después de que un compañero de escuela, Elico Baraldi, se hubiera suicidado quizá por una contrariedad sentimental, incluye estos otros versos:

> ...y los temores me habrán abandonado
> y me lo apoyaré en una sien
> para volarme los sesos.

A Tullio Pinelli le escribe el 12.6.1927: «En el fondo de todas mis exaltaciones, la suprema exaltación es el pensamiento del suicidio ¡Oh, un día tendré, sí, el coraje!».

Muy pavesianamente, su escritura dialoga con este proyecto temprano, que inicia una parábola sostenida hasta el final. No falta algún rechazo (diario del 24.4.1936): «... gente como nosotros, enamorada de la vida, de lo imprevisto, del placer de 'contarla', no puede llegar al suicidio sino por imprudencia. Por otra parte, el suicidio aparece como uno de esos heroísmos míticos, una de esas fabulosas afirmaciones de la dignidad del hombre ante el destino...».

Las más frecuentes menciones apuntan a lo que podemos denominar suicidio histérico, declarado pero sin efectuarse. «P. Actúa en serio, recita en serio y se produce como un actor de la vieja escuela». (*Análisis de P.* citado). Se lo advierte bloqueado por la escritura: narrarlo es evitarlo y, finalmente, postergarlo. En 1935, confinado en Brancaleone, consigue una cuerda para ahorcarse. En enero de 1938 intenta ultimarse por medio del gas. Algún otro intento es referido con menores detalles. Abundan las promesas suicidas, suerte de advertencias a los amigos en lo que hace a «ser su destino». A Enzo Monferini le dice en enero de 1938: «... vivo con la mentalidad del suicida, cosa mucho peor que el suicidio consumado, que es

apenas una operación higiénica». En el diario del 10.4.1936 se lee: «... mi principio es el suicidio, nunca consumado, que jamás consumaré, pero que acaricia mi sensibilidad...». Y el 24 del mismo mes anota: «El autodestructor no puede soportar la soledad (...). Entonces sufre sin remedio y podría llegar a suicidarse». Y, por fin, el 6.11.1937: «El mayor error del suicida no es matarse sino pensarlo y no hacerlo».

A partir de estas declaraciones, mayormente privadas o solitarias, se despliega el problema filosófico del suicidio, que trasciende el caso individual, la explicación psicológica y la parábola vital/mortal de Pavese, para ingresar en ese espacio donde pide ser considerado como el asunto intelectual por excelencia, arraigado en una tradición romántica que va de Novalis a Cioran, pasando por Camus. Lo dice Dionisos en *Diálogos con Leucó*, a propósito de los seres humanos: «Dado que son mortales, dan un sentido a la vida, matándose». Para Pavese, todos estábamos muertos antes de nacer. Nacemos sin decidirlo a una vida mortal que no elegimos. La respuesta de la libertad a estas imposiciones de la existencia, es el suicidio. Añado: hay otra respuesta y es la escritura, inmortal por definición. La añado porque también es una respuesta pavesiana. En todo caso, el suicidio se ve como un deber moral: debes apropiarte de tu muerte, ser tu destino y no meramente soportarlo. Es «el suicidio optimista» (diario del 24.4.1936), no dejarse morir naturalmente, con la esperanza de tener tiempo para hacer algo valedero: morir por una razón, dar sentido racional a la muerte y, como resultado, a la vida que la precede. «... querer matarse es desear que la propia muerte tenga un significado, sea una *suprema* elección, un acto inconfundible» (diario del 8.1.1938).

La trágica conciliación de estas tensiones es el suicidio efectivo, ese acto ambicioso que se concreta sólo cuando se ha superado toda ambición (cf. diario del 16.1.1938). Es un «homicida tímido» (diario del 17.8.1950, diez días antes del final), que se mata cuando ha llegado a la fama, al mejor momento social en su carrera literaria y que, en un acto de supremo señorío, renuncia a envejecer y declara: sé que nada me queda por desear. Es lo que un filósofo existencial llamaría la muerte en el alma, el sobrevivir biológicamente al último deseo, que se convierte en el deseo de acabar del todo.

Como se ve, la historia de Pavese –y por esto importa más que ella misma– excede el caso individual. Atribuir su decisión suicida a un problema sexual es menguada explicación. Desde luego, podemos ir al origen, oscuro como todo origen. Cabe pensar que imaginarse muerto antes de nacer es definir a un hijo no querido, en cuyo supuesto la falta sería la ausencia del deseo parental. Su imagen de la madre es, cuando menos,

peligrosa: «Si naces de nuevo, ten cuidado al pegarte a tu madre. Sólo tienes que perder» (diario del 22.1.1938). Esa madre es la que domina su escasa relación con el cuerpo de la mujer: lamer los pezones como un niño que es amamantado. En cuanto a la figura paterna, sólo hallo esta referencia en carta a la Pivano (13.2.1943): «Aún más, me siento padre. De qué y de quién, no lo sé bien, pero me siento padre, responsable y fastidioso y superado». ¿Es éste su padre efectivo y real, o es Pavese, por el contrario, el padre innominado de sí mismo, como todo escritor lo es desde su escritura?

La fobia sexual a la mujer tiene derivas que no son el suicidio: la homosexualidad, algún tipo de relación sexual ortopédica o técnicamente depurada, etc. No todo eyaculador precoz se suicida por serlo. El decreto suicidario de Pavese es más fuerte: te matarás por no ser nadie, a menos que construyas tu nombre y tu identidad a partir de la escritura. En esta inflexión hay toda una poética que, según es norma, se convierte en una ética del escritor.

La literatura es, una vez más, la *Trostung* romántica, la defensa y el consuelo ante los embates ofensivos de la vida. Como Chateaubriand, Pavese escribe tal si ya estuviera muerto, desde ultratumba, evitando la angustia de morir, de ir muriendo a cada instante y de extinguirse del todo en el instante final. El italiano siempre fue para él una lengua muerta en relación con el piamontés, una lengua que trata «en consecuencia, con una discreción que le impide maltratarla» (carta a Emilio Cecchi, 20.1.1950). La decisión de acabar viene tras otra, la de cesar en su escritura. En su penúltima carta, dos días antes del suicidio, le dice a Davide Lujolo (25.8.1950): «Desde ahora, ya no escribiré más (...) haré mi viaje al reino de los muertos». Se revela, así, la escritura pavesiana como un quehacer a orillas de la muerte, que lo mantuvo vivo al precio de no dejar de pensar en el suicidio como un deber moral. Debo mi vida, no sé a quién pero la debo, y he aquí el pago: escritura y suicidio.

Con todo lo anterior se liga el tema, también fuertemente pavesiano, de la adolescencia. Se trata de una categoría ausente en la antropología clásica y que aparece, cómo no, en la edad crítica de la cultura moderna, en el barroco. El adolescente moderno no es el niño ni el efebo, sino el ser que adolece, el ser a quien algo le falta. Es la edad ingrata, la edad del pavo, del «tonto en el sentido más banal e irremediable, el hombre que no sabe vivir, que no ha crecido moralmente, que es vano, que se apuntala con el suicidio pero que no lo comete» (diario del 10.4.1936). O el «ser niño demasiado tiempo», es decir más allá de la niñez biológica (diario del 25.12.1937). La adolescencia se define como la meditación del suicidio

(diario del 2.2.1941), cuyo único gozo es ir a un pequeño cine y disfrutar de cualquier película.

En esta burbuja vital, la fijación en la adolescencia, se escriben sus diarios, cuyo tiempo es estático y circular, de sesgo obsesivo. No hay en él menciones a terceros, ni a hechos históricos. No hay afuera: mundo, guerra, paz, etc. No hay tiempo porque el tiempo es crecimiento. Y esta es también una opción estética convertida en ética: buscar el no tiempo como lugar de la escritura, como sitio del encuentro con los mitos. En primer lugar, la infancia, entendida –Freud lo explica a su manera, tan cercana a la de Pavese– como una invención del adulto. Hecha falta, echada en falta, da lugar a la perpetua adolescencia.

Al igual que todo adolescente, el escritor alterna los gestos autocompasivos con el narcisismo elemental del espejo y el trascendente de la obra. En sus cartas y diarios se ve triste, vil, infantil, enfermo, antipático, hambriento de compasión, complacido en la desdicha, a la vez que el mejor escritor de Italia y seguramente, también de Europa.

Pavese ama o cree amar, con la extrema decisión que exige el amor adolescente. Un amor donde cuentan el cuerpo, la sangre, la angustia, eso que llamamos *vida* y frente a la cual nada cuenta la razón. Algo absurdo por definición, un tormento que lo crucifica, nunca correspondido, colmado de bellezas y fealdades, un arte de hacerse odiar por la persona amada, un hecho personal que nada tiene que ver con su objeto, como las palabras no tienen que ver con las cosas. Algo paralelo al acto de escribir, que no se sabe a quién se dirige y si tendrá o no correspondencia porque la verdadera sustancia humana es la soledad «fría e inmóvil» (cf. el diario del 5.12.1937). Misógino, Pavese resulta, en consecuencia, obsesionado y fascinado por la mujer como personaje repudiable y poderoso, al cual invoca, a menudo, como «hermana» (¿clave del tabú? ¿evitaremos, una vez más, el psicologismo?). Sus invectivas contra las mujeres son tópicas y abundantes, por lo que se ve que no hay demasiado de personal en ellas (en las invectivas ni en las mujeres): son calculadoras, traidoras, formales y vacías de contenido, no actúan ni piensan como los varones (no actúan ni piensan, a secas), capaces de hacer idiota a un hombre sano y viceversa, capaces de cualquier abandono, perdonables (¿de qué, tal vez de ser tales?), gozosas del dolor ajeno, crueles, enemigas del sexo masculino. Con ellas hay que ser estúpido y si fastidian a un tercero para estar contigo, repetirán la maniobra. Etcétera. De nuevo: como un adolescente, no ve jamás en cada mujer a un individuo, sino al tremendo género del que está radical y definitivamente separado. Salvo, se ha visto, cuando él mismo se reconoce femenino. Entonces, el enemigo se ha metido en casa y estalla la guerra doméstica.

Pero, en este inciso como en otros suyos, Pavese va más allá. Las mujeres y la Mujer lo hacen sufrir y el sufrimiento es el punto de partida de su religiosidad. Su soledad se convierte en ejercicio de ermitaño y el dolor amoroso es reconocimiento de la miseria de la condición humana, del sufrimiento de estar vivo. Señoras y señoritas de nombres intercambiables lo empujan hacia el cristianismo existencial de Papini, Chestov y Kierkegaard. Aun los ateos, cuando se enferman y padecen, maldicen a Dios, reconociendo su existencia. Un Dios existente, que llevamos dentro, como llevamos a la innominada y obsesionante Mujer. En desacuerdo con las cosas, ese animal inarmónico y adolescente que es el hombre busca dar sentido al sufrimiento. Cristo le vale de ejemplo. Un Cristo estoico, que señala la muerte como realidad actual, de cada acto, de cada instante, hasta quitarle todo patetismo. Cristo que nos señala, además, a Dios, la compañía que no falla nunca, ese otro que siempre está despierto, alerta, próximo y nos habilita a aceptar al prójimo, justamente, «por amor a Dios», Dios que no nos revela la verdad, pues sólo Él la sabe, pero que nos permite reconocer la mentira.

También esta deriva religiosa va a dar en su vocación de escritor. Dice en su diario del 28.12.1944: «Repásense con la idea de Dios todos los pensamientos dispersos del *subconsciente*, de modo que se modifique tu pasado y se descubran muchas cosas. Sobre todo tu trabajo en dirección al símbolo se ilumina con un contenido infinito». Dios existe, pues, en este trabajo inconsciente e infinito con el símbolo.

Pavese fue, de modo inopinado, un hombre religioso. Adoleció de absoluto y se valió de palabras que no podían llegar a la Palabra. Vio que la crisis contemporánea partía de la indistinción entre lo sagrado y lo profano, y que la historia era una parábola tendida entre el mito del origen y la religión de la meta. Su tardía adhesión al comunismo fue un intento de sintetizar en esta doctrina el estoicismo y el cristianismo.

Estas claves pueden mejorar una lectura de su escueta vida política. Se sabe que se afilió al Partido Nacional Fascista en 1933, quizá para facilitarse su carrera en la docencia. Se enamoró de Battistina Pizzardo, Tina, la enigmática T. de sus cartas, que era una militante comunista y usó su domicilio como correo de los militantes clandestinos. Pavese cayó en una redada en mayo de 1935 y estuvo preso en Turín y Roma. En agosto lo confinaron a Brancaleone, donde permaneció hasta mediados de 1936. Siempre se dijo apolítico y no participó en la resistencia. No hizo el servicio militar ni fue llamado a filas en razón de su asma. Tras la Liberación, se inscribió en el Partido Comunista, cuyas teorías estéticas no compartía pero que atraía a su sensibilidad antiliberal.

Dentro de Pavese había una figura censoria muy fuerte que no sólo actuaba en lo sexual. Numerosos gestos intelectuales suyos son propios de una ideología autoritaria y nada lejana del fascismo. Desprecio por la mujer, valoración del odio, escarnio de la buena consciencia, elogio de la capacidad de daño, obsesión homicida llevada al suicidio, posesión exclusiva de la mujer por el varón, defensa de una sociedad controlada por el Estado en lo económico y lo cultural, apoliticismo, valoración del carácter asociativo de la guerra, heroísmo del solitario y el excepcional, inexistencia de la igualdad en un mundo de amos y esclavos, gusto por la agresividad. Como observó respecto al romanticismo, la exaltación del individuo como incomparable y único conduce a la paralela exaltación de la comunidad donde todos deben ser parecidos: el pueblo. Prefería la aldea a la ciudad. No esperaba nada de los semejantes, más bien soñaba con su desaparición. Era un pequeño dios, triste y sin iguales, según él mismo veía a Dios. La posguerra no le produjo ninguna ilusión como, por lo demás, nada que viniera de la historia. La muerte como gran definidora de la vida es asimismo un ideal fascista. Aniquilar y aniquilarse es más humano que perdurar y construir.

Con todo, como siempre, la escritura puso en crisis esta lapidaria herencia de los tiempos. Porque escribir, para Pavese y para cualquiera, es una apelación al prójimo, es un acto de participación. Y es la propuesta de una fraternidad distinta a la fatal hermandad de la muerte: la fraternidad de la vida*.

* *Las citas de Pavese están entresacadas de sus obras publicadas por Giulio Einaudi, Torino:* Lettere *(ed. Lorenzo Mondo e Italo Calvino), 1966;* Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950, *1952;* Dialoghi con Leucò, *1947. Las traducciones son de B.M.*

CALLEJERO



Mariano Fortuny: *Árabe sentado*

Entrevista con Gonzalo Rojas

Inmaculada García Guadalupe
Samuel Serrano

El poeta es aquel que es capaz de descubrir
el largo parentesco entre las cosas. G.R.

–*¿Qué reflexión le suscita la palabra taller aplicada a la enseñanza de la poesía?*

–La palabra taller merece algunas objeciones por mucho que se haya utilizado referida al ejercicio poético, porque taller sugiere algo así como un cepilleo, un viruteo sobre una gran tabla que vendría a ser el pensamiento poético ya verbalizado. Creo que los talleres poéticos, tan practicados en México y los EEUU, se ofrecen como un proyecto equívoco porque incluyen la idea de que en ellos, además de la didáctica, se puede aprender el arte de escribir. En la antigüedad clásica se enseñaba dentro de las disposiciones oratorias lo que Quintiliano llamaba la *inventio,* la *dispositio* y la *elocutio* (invención, disposición y elocución o estilo), plazos dentro de los cuales el aprendizaje del arte de escribir podía tener, tal vez, algún grado de eficacia en cuanto a lo didáctico, pero el término taller indica que se pueden llevar a cabo algunas prácticas para desarrollar el arte de escribir poesía y éste es un oficio mayor que va más allá de la didáctica.

–*Encontramos en su obra una polifonía de voces que se entrecruzan y la influyen. ¿Cómo logra orquestar estas voces diversas y con cuáles de las que pertenecen a la gran familia hispanoamericana se siente más identificado?*

–Creo que todos los poetas formamos parte de un coro y que la originalidad, entendida como un modo de creación completamente autónomo, no existe. Los poetas somos una gran familia y, aunque unos vengamos después de otros y coincidamos o no con determinada visión del mundo, todos estamos relacionados en nuestro oficio de nombrar y cantar las cosas. Hay un poema mío llamado *Concierto,* que resulta decisivo para entender esta

posición. El poema comienza: «Entre todos escribieron el libro, Rimbaud/ pintó el zumbido de las vocales, ¡ninguno/ supo lo que el Cristo/ dibujó esa vez en la arena!, Lautréamont/ aulló largo, Kafka/ ardió como una pira con sus papeles/ etc...» aparecen todos mezclados porque creo en la idea del concierto, de un gran coro del que todos formamos parte.

En cuanto a los poetas cercanos a mi obra, claro que hay muchos y, además de las presencias inmediatas de Huidobro o Vallejo, quisiera destacar a otros más alejados en el tiempo pero igualmente presentes como San Juan de la Cruz y los románticos alemanes como Hölderlin. A la gran familia o dinastía, si cupiera este término, de poetas de nuestra América, la podemos dividir en dos corrientes principales que se entrecruzan formando una suerte de rosa de los vientos de nuestras tendencias: la primera de estas corrientes estaría formada por los poetas del pensamiento como Huidobro, Borges, Paz, etc...; y la segunda por la corriente de la existencia, del desamparo, que agrupa a poetas como Vallejo y Pablo de Rokha, cuya visión es menos precisa y más balbuceante que la de los primeros, sin que esto quiera decir que no conozcan su arte sino que trabajan libremente, como los niños, inventando vocablos cuando la palabra no se ajusta a sus propósitos.

En esta gran división entre el *pathos* y el *logos* americano me quedo, como ya lo he señalado, con Huidobro en cuanto al *logos* y con Vallejo en cuanto al *pathos*. Estas no son doctrinas mías ni quiero que tengan un airecillo profesoral, ¡Dios me libre!; se trata, tan sólo, de simples aproximaciones a nuestra poesía.

–¿Qué opinión le merece el empleo del humor en la poesía, no cree que su uso puede restarle peso al lenguaje trascendente del poema?

–El humor no significa ningún deterioro de la gracia poética pues hay poetas en los que prevalece la gracia y otros en los que prevalece el peso, o sea la gravedad, y, puesto que la poesía se compone de estos dos elementos, no hay ninguna razón para que no puedan coexistir simultáneamente en una misma voz; Quevedo es un poeta del peso y de la gracia al mismo tiempo.

La categoría estética del humor guarda relación con la categoría estética que los románticos alemanes llamaron de la ironía y que repercute en el humor surrealista. Esto no quiere decir que el humor o la ironía sean un elemento completamente nuevo o exclusivo de lo moderno porque también hubo humor e ironía en la poesía clásica grecorromana; basta leer unos cuantos versos de ese poeta maravilloso que se llamó Catulo y cuyos poemas se encuentran cargados de humor, o recordar a Horacio cuando dice *jugaste bastante, bebiste bastante, comiste bastante, es tiempo de que te*

vayas, ése es un ejemplo de humor maravilloso y, como vemos, no se trata de algo reciente.

–Un verso de Gonzalo Rojas en el que advertimos una gran ironía es aquel que señala que, entre la Biblia y las moscas, prefiere a las moscas. ¿Querría ampliarnos esta imagen?

–Se trata nuevamente del humor. Como se sabe la Biblia de Jerusalén, esa Biblia hermosa que tenemos, es el paradigma de la sabiduría del más allá o de la salvación del alma, por decirlo de otro modo. Entonces viene el hablante que dice *entre la Biblia de Jerusalén y estas moscas que ahora andan ahí/ volando,/ prefiero estas moscas,* porque saben ver el mundo: *de la putrefacción a la ilusión.* Es una visión de la existencia la que se muestra de manera abierta en ese texto.

–En ocasiones ha optado por la poesía social, que corre el peligro de caer en lo inmediato y evidente. ¿Qué piensa de este género y de sus riesgos?

–He realizado poesía social para denunciar lo que me parece injusto y cruel desde el punto de vista del deterioro que producen la miseria, la pobreza y todo lo que esto implica, pero soy enemigo de la poesía fundada en la consigna. Los poetas consigneros son unos aburridos, unos esquemáticos. Si se muere Guevara yo me estremezco con la pérdida de esta figura tan maravillosa y utópica, y escribo mi poema sobre el comandante pero no se trata, en ningún momento, de un poema de arenga o de defensa de alguna ideología sino que lo escribo desde el dolor, poniendo las palabras en boca del propio Guevara: *así que me balearon la izquierda, ¡lo que anduve/ con esta pierna izquierda por el mundo!*

Este poema, en particular, recuerdo que me fue muy difícil escribirlo. Me encontraba ese día con los mineros del carbón en Chile cuando recibí la noticia y quise, de inmediato, dar mi testimonio de dolor pero las palabras se me enredaban por la obsesión de la pena. La pena es siempre enemiga de la poesía y lo mejor es dejar que el dolor se enfríe antes de escribir. Esa noche, después de múltiples intentos y de haber roto muchos borradores, me acosté a dormir y, en mitad del sueño, el todopoderoso inconsciente me dictó estas palabras *así que, así que* y me di cuenta de que esas palabras contenían la clave, que Guevara tenía por sí mismo que mostrar su situación. Con esto quiero señalar los peligros de la poesía social y mostrar cómo se puede narrar una situación de injusticia y de dolor sin caer en la consigna.

–¿Qué cree que es más importante a la hora de escribir un poema, lo numinoso o los años de aprendizaje consciente?

–Lo numinoso, que Ortega y Gasset tradujo de la palabra alemana *das Heilige* como *lo santo,* no se opone a lo consciente; se tratan, simplemente, de niveles distintos. Voy a ejemplificárselo de esta manera: en el momento en que estoy sosteniendo este cálido diálogo con ustedes lo estoy haciendo desde una experiencia inmediata que es la del sentimiento y que puede equipararse, por poner un ejemplo, al nivel del suelo; pero puedo proceder jugando con las abstracciones y escribir desde el nivel de esta mesita, que se halla un poco más alta, en ese momento digamos que me acerco a una poesía conceptual que es un modo importante de comunicación como lo es el primero. Pero existe un nivel cuya altura resulta difícil de determinar y del que sólo sabemos que se encuentra más elevado que los otros: ese es el nivel del enigma, de lo sagrado, de lo santo, por eso he dicho que de lo que escribe uno no sabe porque lo numinoso, que se encuentra presente en un poema logrado, no se apoya en lo conceptual ni tampoco en el sentimiento; se trata de un enigma, de algo difícil de determinar.

San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* realiza este tipo de poesía de primerísimo nivel, como también el Neruda de *Residencia en la tierra* y Vallejo en muchas de sus páginas. A esta poesía de aire enigmático la gente la denomina oscura y afirma que no se entiende. No se entiende, claro está, con entendederas lógicas pero sí por medio de la imaginación. Aspiro a ese nivel de lo desconocido, de lo inasible al que, sin embargo, sé que nunca se llega, que tan sólo alcanzamos a rozar.

–Usted es un poeta que cree en la dispersión y en algunos de sus poemas llega a ayuntar imágenes tan disímiles como útero y rascacielos que, no obstante, dentro del poema adquieren una unidad que los hermana. ¿Qué lo hace confiar en la dispersión?

–En efecto, en algunos de mis poemas las cosas figuran aparentemente como dispersas, como sueltas, pero el poeta es aquel que es capaz de descubrir el largo parentesco entre las cosas y lo que parece dispersión es, en el fondo, una gran red de múltiples hilos que se extienden y la hacen coherente. Como yo creo que al fondo del poema se vislumbra el caos no tengo ningún problema en jugar a la dispersión, al desvarío que se acerca al caos y que, desde una clave casi siempre final, consigue cerrar el nudo que lo amarra todo; por eso los finales de mis versos son importantes.

–¿Cómo se consigue el manejo de la emoción para que no pierda su poder de sugerencia?

–La eroticidad en mi poesía funciona de manera muy próxima a lo sacro, es decir: hay en mi poesía un cruce de vientos que mezcla lo místico con lo concupiscente y me dejan ser lo que soy: un místico concupiscente. Octavio Paz hablaba de la dialéctica del amor; yo, más bien, pienso en la peripecia del perdedor, ya que cuando uno ama uno pierde; además, cuánto puede durar el amor si es la fugacidad misma, el sol de destello único, el instante portentoso.

Entonces soy un poeta del Eros pero no de la carnalidad exclusiva aunque muchos de mis poemas parezcan sensuales o lascivos, de ahí que escriba poemas como por ejemplo *¿qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida/ o la luz de la muerte?*, versos en los que se ensambla lo corpóreo con la idea de lo divino, liberando a lo corpóreo de su peso y su mera carnalidad.

–Hay quienes afirman que la poesía erótica sólo se puede escribir en la juventud porque se requiere de una gran energía para hacerlo, pero vemos que usted, a sus espléndidos ochenta años, sigue escribiendo poesía erótica. ¿De dónde saca esa enorme vitalidad?

–En efecto, la poesía amorosa es enérgica; pensemos en Dante: *amor que mueve el sol y las estrellas*, pero el amor es más que mera concupiscencia y cuando está bien el seso está bien el sexo; hay una especie de ecuación hermosa entre lo uno y lo otro. Claro que si estamos derrotados, derrumbados con una dolencia terrible, va a ser difícil escribir poesía amorosa a menos de que la escribamos desde el ejercicio de la nostalgia pero cuando lo arterial está fresco y vivo no hay por qué tenerle miedo al miedo.

–¿Utiliza algún recurso específico para que lo fónico y lo semántico actúen como vasos comunicantes en su poesía?

–Mi único recurso es respirar. Ocurre que de niño fui asmático y tartamudo y, en medio del miedo que me producía esta situación, pude darme cuenta de que podía realizar un relevo de fonemas en las palabras y eso le dio más espacio a mi lenguaje e imaginación. En cuanto a la ritmicidad, creo profundamente en ella y en eso soy dariano, romano y heraclitiano, pues ya Heráclito hablaba del ritmo. La ritmicidad es de índole fisiológica y depende, esencialmente, del aire pues mientras estoy hablando con ustedes ins-

piro, espiro, respiro, a medida que mi diafragma se está moviendo. Creo profundamente en el aire como aliado del ritmo; de ahí que a uno de los principales libros míos lo haya bautizado *Antología de aire,* no del aire. Creo profundamente en el aire, en el pneuma y dineo que decía el gran Heráclito; un aire que a la vez es fuego.

–¿Por qué aparecen de manera tan reiterativa los números en su poesía?

–El número creo que es otra forma del ritmo y de por sí la palabra ritmo, que es griega, era nombrada por los romanos como números. El número es una entidad portentosa que, al igual que el ritmo, resulta muy difícil de determinar porque proviene de la respiración. En un poema mío, llamado *Acorde clásico,* intento ayuntar precisamente ritmo y número. El poema empieza: *Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando/ como el mar, lo mecen las estrellas, (...) fluye, fulgura/ en el mármol de las muchachas* y sigue hablando de la imagen del número.

En efecto, soy un numerólogo y, aunque tengo algún parentesco con un numerólogo mayor que fue Vallejo, no me refiero, cuando nombro el número, a los guarismos arábigos o al número que se escribe sino al número que es ritmo, que es oleaje, al número que se respira.

Carta de Chile
El caso Contreras

Manuel Corrada

En Chile hay pocas revistas del corazón, apenas un par. Tampoco la sociedad suspira por los trajines mundanos, la *jet* vernácula es bastante pobre y no abundan quienes gustan ventilar sus intimidades a los cuatro vientos. Con todo, *Caras* y *Cosas* dan con creces para añadir el cotilleo local a *Hola*, modelo de ambas y que también circula aquí. Salir en una portada constituye un síntoma vistoso de éxito, considerado como sinónimo de popularidad entre el común. Una muestra. Hace un tiempo, la fotografía del futbolista Iván Zamorano invadió los quioscos del país entero. En el pie decía que su sueño era ser portada de *Cosas*. Cierto, *Caras* tira menos, salió a la calle después, y si en un comienzo intenta parecerse al *Interview* warholiano, muy luego semejante pretensión queda en nada.

Surgidas poco antes de esfumarse la dictadura, hacia finales de los ochenta, incluye entrevistas políticas, género periodístico que en la ansiedad de entonces se devoraba con avidez. Por las páginas de *Cosas* desfilaron personajes que parecían transgredir el silencio del instante, también Pinochet, portada en varias oportunidades, y su familia, a quien esta revista siempre ha dado tribuna. En un número reciente, su portada puede leerse como una seña del clima óptico que vive Chile. Imágenes, metáforas y simulacros inundan los espacios. No es necesario enchufar el televisor. Veamos. Ocupa toda la plana una actriz de telenovela que posa con un falso ademán de enigmática vampiresa. La ropa, blusa desabotonada y vaqueros que dejan el ombligo desnudo, prestada por una *boutique* de moda italiana, publicidad encubierta. En titulares, asegura encontrarse sobrada de hombres que la mimen. Junto a ella, nos enteramos de que un siniestro bicho lleva una esotérica vida en la cárcel.

Se trata de Manuel Contreras, el militar que dirigió la temible policía secreta pinochetista. Responsable de brutales torturas, secuestros y crímenes, desde octubre de 1995 cumple condena por su participación en el asesinato terrorista de quien había sido ministro de Exteriores de Salvador Allende. Secuaces, adalides cómplices y factotums de la tiranía clamaron por su inocencia. Un poeta, Raúl Zurita, publicó en el hoy desaparecido periódico *La Época* un largo artículo donde pedía su libertad por causas

caritativas y virtuosas. Un momento de extrañas preocupaciones de quien que tras acertar con dos volúmenes, *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982), hoy predica en nombre del amor, del inmenso amor y de otras estrambóticas entelequias.

El preso se encuentra confortablemente instalado en una prisión construida ex profeso para encerrar antiguos uniformes. Cuando lo asalta la depresión recibe la visita de un sacerdote y a ratos se enfrasca en la lectura de «Poder Psicotrónico», fuente de energía con la que se siente afín. Para completar esta portada, la hija mayor de Pinochet se queja de que el presidente Ricardo Lagos tenga sentimientos de venganza contra su padre. Desde hace dieciocho años dirige la Fundación Nacional de la Cultura, y aprovecha la ocasión para anunciar una conferencia acerca de la vida en otros mundos y los extraterrestres. Nada de raro, pues el vocablo cultura goza aquí de una histérica profusión de significados que acabarían convirtiéndolo en papel mojado si no fuese por un género de espectáculo, con el que adquiere carta de ciudadanía y lo salva de caer en el anonimato.

Cuando se oye pronunciar la palabra cultura, por descontado uno piensa en rockeros pop-punki, en archides constructores del concepto, en narradores preocupados de las lógicas plurales del relato, en firmas de virulentas columnas inéditas, en fanáticos de Ray Loriga, en artistas visuales soñando con una instalación que revuelva las tripas de medio mundo, y también en contraculturales de diversa laya. No se lleva autodenominarse escritor, poeta, dramaturgo, escultor o músico a secas. En cambio, las palmas culturales recaen en actores y actrices de la tele. ¿Un acto oficial?, ¿un manifiesto?, ¿apoyar causas perdidas? En primera fila. ¿Que un candidato necesita ayuda durante la campaña? Faltaría más. Al fin y al cabo, no existen figuras con mayor audiencia, pues los culebrones paralizan este país de ocho a nueve de la tarde.

Aunque el *boom* de las telenovelas ha venido fraguándose paso a paso, justo ahora le llegó la hora de consumarse. La tradición aconseja títulos cortos, gancho eficaz, memorización garantizada, como la anterior *Iorana* y la próxima, que ya se anuncia en los telediarios, *Santoladrón*. Pero la actual *Romané* presenta la dicha, la sal de la vida, muestra los cuerpos y paisajes más atractivos que quepa imaginar, exalta la apoteosis de la actuación casera, pasar sin verla se compara con una desgracia tremenda. Todo el mundo la comenta, aun el presidente afirma sentir aprecio por sus actores. El esquema de la historia, sencillo. Los fatuos amoríos pueblerinos entre gitanos y chilenos. Con el fin de hacerla verosímil, unos diálogos traen subtítulos en español. Sólo algunos, los necesarios para ambientar.

Los actores de *Romané* son ídolos nacionales al borde de convertirse en oráculos frívolos. ¿Los alimentos transgénicos? Una actriz subraya su preocupación por las nuevas verduras, fuente nutritiva indispensable para mantener la línea. ¿Las costumbres? Cada cual viva su vida y se halle a sí mismo. ¿El arte dramático? Ah, el teatro, el teatro sí es lo mío, confiesan orgullosos. Teatro, teatro mayúsculo, sin bemoles. En efecto, contrasta que mientras vociferan a bombos y platillos sus papeles en la telenovela nieguen que el género les acomoda. No; nadie se resigna. Tampoco se trata de cualquier índole de escenarios sino de cumbres. Obritas de enredo, ni hablar; dramas conyugales, impensables; comedias, jamás; piezas menores, Dios nos libre. Shakespeare, Sófocles, Esquilo, como mucho Aristófanes. Las tablas son las tablas, es decir, de alcurnia, bien que en la mañana siguiente haya que rodar un nuevo episodio de la telenovela.

Cuando asistía al juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén, Hannah Arendt acuñó la expresión «banalización del mal». El abominable nazi confesaba con campante naturalidad que era un bondadoso padre de familia y que lo de las atrocidades, en fin, cosas de la vida y del oficio. Cuesta resistirse a la tentación de denominar banalización de la impostura al paradójico discurso que exalta las tragedias griegas mientras que el día a día transcurre en el glamur de la telenovela. Sin embargo, el auge que ha venido experimentando el cine chileno, de dos años acá, quizá salvará a esta geografía del despeñadero. Como un destello, en los últimos meses se han estrenado cuatro películas de directores chilenos, y se esperan más de diez antes de diciembre. De dispar calidad, los aplausos del público los ha merecido *Coronación*, adaptación de la homónima novela de José Donoso. A veces resulta lenta, pero posee una estupenda factura técnica y proyecta con gran acierto la decadente atmósfera donosiana.

A raíz de la pantalla, la novela se ha empinado hasta las superventas. Con motivo del estreno de la película, el diario *El Mercurio* reprodujo la cubierta original del ejemplar, ilustración y tipografía de Nemesio Antúnez, y la reseña que en enero de 1958, apenas a meses de publicarse, le dedicara Alone, pseudónimo del crítico literario de honda influencia por más de medio siglo. Con tono impresionista, quien había seguido de cerca, tan encima, la literatura chilena del siglo XX resalta que «*Coronación* desmiente el que en las obras de autores chilenos, como alguien ha dicho, se hallen ausentes todos los grandes problemas vitales y que su órbita gire aplastadoramente en la mediocridad intelectual». Frente a la actualidad rabiosa, toparse con unos renglones que hilan la historia permite no sólo asustarse de lo que sería la novela chilena antes de Donoso, también tramar una continuidad que no sucumbe ante el empeño del presente y el frenesí

de la fama. Y ya que estamos en esto, un susurro de Heráclito. En Santiago, en un bajo donde en los setenta existió una librería, tras pasar por agencia de viajes y distintos comercios, ha vuelto a ponerse una. Con todas las de la ley, no una mera venta al tuntún. Pese a los punto-com, al alud de manuales de autoayuda y *best sellers,* a las ruinosas tiendas con textos de lectura obligatoria en los colegios, constituye una sorpresa notable llegar a un sitio donde los títulos responden a una esmerada elección, donde conviven Gadamer con el Bourdieu del feminismo y con los ensayos de Hazlitt. Se llama *Ulises.* ¿Homero o Joyce?



Mariano Fortuny: *Echadoras de cartas,* 1867

Carta de Nueva York
Rafael Guastavino: un arquitecto español en Nueva York

José Antonio de Ory

«La ciudad vista desde el Puente de Queensboro es siempre la ciudad vista por primera vez», escribe Scott Fitzgerald en *El gran Gatsby.* El *Queensboro Bridge* es el mismo Puente de la Calle 59 al que, años más tarde, Simon y Garfunkel dedicarán una de sus más famosa canciones, esa que dice

Hello lamppost
What cha knowing?
I've come to watch your flowers growing.
Ain't cha got no rymes for me?
Dootin' doo-doo
Feelin' groovy.

El puente de la calle 59 fue abierto al tránsito en 1909, tras varios años de construcción envuelta en la polémica, y sirvió para acercar Queens a Manhattan y en última instancia para promover el crecimiento urbanístico del hasta entonces lejano barrio. Hoy, cientos de miles de personas van y vienen cada día de uno a otro lado. Ese mismo año se construyó en los bajos de la parte de Manhattan uno de esos mercados de los de antes en que se vendían frutas, pescado, carne, pollos...: *Bridgemarket,* una maravilla de superficie al aire libre con techo de bóvedas curvas sostenidas por columnas de más de 13 metros, unas y otras construidas en baldosas blancas.

Tras el cierre del mercado en la década de los 30, esos bajos pasaron a ser usados como taller de pintura de señales de tráfico para la ciudad y más tarde como simple almacén. Su aspecto de catacumbas estaba muy en consonancia con el del resto del perímetro marítimo de la isla de Manhattan, hasta hace poco abandonado y decadente. Hay sin embargo en los últimos años una imparable tendencia a su recuperación urbanística, que ha visto por ahora la bonita y cursi reconstrucción para turistas del *South Street Seaport,* la construcción de una orla para patinadores y ciclistas por todo el sur de la isla y de un inmenso complejo deportivo en los *Piers* de Chelsea y el,

como es habitual, mastodóntico proyecto de Donald Trump en lo que antes se llamaba *Riverside South* y él ha dado en llamar ahora simplemente *Trump Place.*

Al antiguo mercado del puente de la calle 59 le ha llegado también su hora. Un diseñador de interiores británico muy de moda por sus restaurantes en Londres y París, Sir Terence Conran, una empresa promotora norteamericana que apropiadamente se llama *Bridgemarket Associates* y una firma de arquitectos se acaban de gastar 24 millones de dólares en recuperarlo y embellecerlo. De lo que eran almacenes abandonados y repletos de desechos han sacado una tienda de diseño, un elegantísimo supermercado y un restaurante que, como era de esperar tratándose de Conran, se ha puesto inmediatamente de moda: *Guastavino.* La restauración ha intentado respetar el carácter del edificio y, sobre todo, no entorpecer la impresionante perspectiva, casi de iglesia mediterránea, de su techo abovedado. Lo que realmente se ha logrado en el supermercado (nada de estantes demasiado altos ni de carteles señalando qué hay en cada pasillo), pero no en el restaurante: un segundo piso no era la mejor opción para que se pudiese contemplar y apreciar el techo.

Déjenme decirles que *Guastavino* me parece excesivamente caro (todos los restaurantes de moda en Nueva York lo son, de cualquier manera) y la comida muy normalita para su precio (parece ser que en los restaurantes de Sir Terence la comida es secundaria: lo fundamental es el diseño). O sea que ni lo recomiendo ni, mucho menos, le estoy haciendo publicidad. Si les hablo de él en esta carta es porque su nombre tiene mucho que ver con la historia del antiguo mercado y, de paso, con España.

A este tipo de superficies abovedadas de que les hablo se les llama en Estados Unidos *Guastavino vaults.* La razón es que fue el arquitecto español Rafael Guastavino y Moreno quien las trajo y las popularizó. La *bóveda Guastavino* es la bóveda tabicada utilizada en España, en Cataluña y Extremadura sobre todo, desde hace siglos. Constan muestras de su uso desde el siglo XV, y en el XVII Fray Lorenzo de San Nicolás describe con todo detalle su técnica de construcción en su *Arte y uso de Arquitectura.* Se trata de una bóveda en fábrica de ladrillo cuya principal característica es que no necesita de cimbra, lo que hace que resulte mucho más sencilla y barata de construir. Su técnica consiste en utilizar capas de finas baldosas tabicadas por medio de un cemento tremendamente adhesivo. Con ello se consigue crear superficies curvas muy fuertes y estables aunque ligeras a la vez, lo que las hace idóneas para cubrir fácilmente superficies grandes. Son además muy resistente, al fuego y estéticamente muy atractivas. Con el

resurgimiento del sentimiento catalanista durante el siglo XIX se produjo una reivindicación de los elementos arquitectónicos propios de Cataluña y la bóveda tabicada pasó a conocerse como *bóveda catalana* (o *voûte rossillon* en el sur de Francia).

Rafael Guastavino, hijo de un carpintero, nació en Valencia en 1842. Estudió en la Escuela de Aparejadores de Barcelona y al poco de terminar ganó el concurso para la construcción de la fábrica textil Batlló en Barcelona. Fue su obsesión por construir edificios a prueba de incendios lo que lo llevó a convertirse en pionero de la recuperación de la bóveda tabicada, cuya técnica, que él llamaba *sistema cohesivo,* utilizaba tanto para techos abovedados y cúpulas como para suelos o escaleras. A la fábrica Batlló siguieron numerosos encargos de la burguesía catalana para construir casas, edificios, fábricas, almacenes y teatros. Su ejemplo fue acogido por los más importantes arquitectos catalanes de fin de siglo: Gaudí, Domenech i Montaner y Puig i Cadafalch, quienes la integraron en algunos de sus edificios.

En 1876 presentó el proyecto *Improving the Heathfulness of Indutrial Towns* a la *Centennial Exposition* de Filadelfia, donde recibió una Medalla de Mérito. Animado por ello y queriendo probablemente poner tierra por medio tras su separación matrimonial y la escapada de su mujer a Argentina con tres de sus cuatro hijos, en 1881 decidió trasladarse a Estados Unidos, donde estaba convencido de que el enorme proceso de expansión urbana haría imprescindibles sus técnicas de construcción a prueba de incendios. Se trajo consigo a su hijo, Rafael Guastavino y Esposito, que con los años trabajará con él y continuará su legado.

Los primeros años son duros y no le resulta fácil conseguir que los norteamericanos entiendan una técnica completamente ajena a su arquitectura. Perdió todo el dinero que había traído en construir por su cuenta en el Upper West Side dos de los primeros edificios a prueba de incendios del país. Ello lo llevó a darse cuenta de que más que como promotor o arquitecto debía trabajar como contratista y dedicarse únicamente a la utilización de su *sistema cohesivo* en proyectos de otros, y en 1889 funda la *Guastavino Fireproof Constructing Company,* al tiempo que va patentando sus métodos de construcción (la compañía llegará a tener 24 patentes en 1939).

Su técnica se hace famosa y en las primeras décadas del siglo XX lo llaman los más importantes y mejores arquitectos del país: McKim, Mead and White; Richard Morris Hunt; Ralph Adams Cram; Cass Gilbert; Bertram Goodhue; Carrére and Hastings... La compañía llegará a tener oficinas en Nueva York, Boston, Providence, Milwaukee y Chicago, además de la fábrica de baldosas en Woburn, Massachusetts.

Hasta que se cerró en 1962, la *Guastavino Fireproof Constructing Company* incorporó sus bóvedas en más de mil edificios a lo ancho del país: iglesias, museos, estaciones de tren, edificios públicos, bibliotecas, auditorios, edificios universitarios, casas privadas, puentes, túneles, casas de baños... En la mayoría de los casos son edificios de especial importancia arquitectónica: la Biblioteca Pública de Boston, los Capitolios de los Estados de Minnesota y de Nebraska, la capilla de la Universidad de Chicago, la Escuela de Guerra y el Tribunal Supremo en Washington DC, la capilla de West Point... En Nueva York las *Guastavino vaults,* incorporadas en más de 400 construcciones, son una parte fundamental del patrimonio arquitectónico de la ciudad: la capilla de San Pablo de la Universidad de Columbia, la Tumba de Grant, la estación de metro del City Hall, hoy cerrada al público, el Oyster Bar en la Grand Central Station, el Carnegie Hall, el Gran Hall en Ellis Island, el Banco de la Reserva Federal, los hoteles Plaza y St. Regis, la Frick Collection, la catedral de St. John the Divine, que tiene la mayor de las cúpulas que construyó... Muchas otras de sus obras, como la de Pennsylvania Station, se han perdido.

En 1890, George W. Vanderbilt contrató a Guastavino para trabajar en Biltmore House, la mansión de su familia en Asheville, Carolina del Norte, la casa residencial más grande del país. Le gustó la zona y terminó comprándose un terreno no muy lejos, en Black Mountain, donde se construyó una casa a la que hoy se conoce como *The Spanish Castle.* Murió en 1908 mientras trabajaba en la iglesia St. Lawrence en Asheville. Está enterrado en su cripta.

Su hijo continuó al frente de la *Guastavino Fireproof Constructing Company* y encargándose de que continuaran las innovaciones técnicas, hasta su muerte en 1950. Las décadas de los 40 y los 50 fueron sin embargo de declive para la empresa. Otras técnicas arquitectónicas se habían ido imponiendo para el tratamiento de los grande espacios para los que tan útil era la *Guastavino vault* y la compañía cerró finalmente en 1962. Hacía ya años que no tenía al frente a nadie de la familia ni de los otros socios fundadores. Ha sido sin duda una de las más importantes compañías de construcción de Estados Unidos y una de las más influyentes en conformar el aspecto de los edificios norteamericanos entre la década de 1890 y la Segunda Guerra Mundial. Con su cierre terminó el uso en Estados Unidos de la bóveda catalana.

Precisamente por haber trabajado siempre como contratista, el nombre de Guastavino no aparece en los edificios y la autoría de sus aportaciones ha quedado en general en el anonimato. La recuperación de la figura de su creador y de la memoria de su compañía comenzó en 1968 con un artículo que

publicó el profesor de la Universidad de Columbia George Collins en el *Journal of the Society of Architectural Historians.* Cuando cerró la Compañía, él había además comprado sus archivos de dibujos, fotos, documentos y fragmentos de construcciones, que cedió a la Universidad. Actualmente se conserva en la *Avery Architectural and Fine Arts Library,* que dirige precisamente una española, Angela Giral. Por cierto que es también en la Avery Library donde se conserva el archivo de otro gran arquitecto español de enorme prestigio por su obra en México, Félix Candela.

A partir de esos archivos de Collins, la Universidad de Columbia montó en 1996 la exposición *The Old World Builds the New: The Guastavino Company and the Technology of the Catalan Vault, 1885-1962.* Los comisarios, Janet Parks, conservadora de la *Avery Library,* y el arquitecto Alan G. Neumann, editaron además un catálogo y un mapa de Manhattan con la situación de cada edificio, existente todavía o no, en el que trabajó la compañía.

Janet Parks está colaborando ahora con el CEHOPU y la Escuela de Arquitectura de Madrid en la organización de otra exposición que se abrirá en esta capital posiblemente en febrero del año que viene y que viajará luego (ya con reproducciones, en vez de los originales que se exhibirán en Madrid) por otros lugares. Entre tanto, si van por Nueva York aprovechen para hacer un «recorrido Guastavino». La *Avery Library* está a punto de sacar una nueva edición del mapa y es probable que se lo manden si lo piden adjuntando un sobre con su dirección ya escrita (dadas las circunstancias, no exigirán que lleve también el franqueo norteamericano correspondiente). La dirección es: Department of Drawings and Archives, Avery Architectural Libray, 1172 Amsterdam Avenue, MC 0301, Columbia University, Nueva York, NY, 10027, Estados Unidos.



Mariano Fortuny: *Familia marroquí*, 1862

Carta de París
El arte primitivo en el Louvre

Gustavo Guerrero

La muestra es pequeña. A lo sumo, unas ciento veinte piezas dispuestas en cuatro salas espaciosas y de riguroso diseño –muros blancos, pisos de piedra clara de Portugal, acero patinado en las vitrinas y una iluminación sutil y tamizada, a la manera italiana. Todo ha sido pensado para que el dispositivo museístico, elegante y discreto, oponga la menor resistencia visual y permita así la relación más cercana con cada escultura. Incluso las diminutas cartelas, que sólo describen materiales y procedencias, tienden a hacerse invisibles. Lo esencial es el encuentro del visitante con una variedad de formas que encarnan la múltiple aventura de la representación en cuatro continentes. «Artes primeras» las han llamado los organizadores, demasiado escrupulosos como para recurrir sin pudor a la denominación tradicional «artes primitivas». Pero, en el fondo, se trata de los mismos objetos que, desde los *fauves* hasta los expresionistas y los surrealistas, fascinaron a las vanguardias –máscaras, utensilios, cetros, dioses y tambores que han atravesado el tiempo y que, de espacio en espacio, han acabado reuniéndose finalmente en una de las nuevas alas del Louvre.

La apertura de esta colección ha sido celebrada por la prensa como uno de los mayores eventos culturales del año. Y, en efecto, lo es. Raras veces se tiene la ocasión de contemplar en un mismo sitio tantas y tan singulares maravillas. Allí están, entre otras, una de las cabezas colosales de la isla de Pascua, uno de los siete asientos taínos *–duhos–* que aún subsisten, la escultura yup'ik del cisne y la ballena que perteneció a André Breton, una impresionante talla canadiense de los kwakiuti donada por Max Ernst y una máscara tsimshian, también del Canadá, que formó parte de la colección de Claude Lévi-Strauss. El visitante va de sorpresa en sorpresa a través de unas salas que ponen de relieve la irreductible belleza de cada objeto. Vale la pena detenerse a leer las breves informaciones sobre sus diversos orígenes y su no menos azaroso destino, pues en ellas se resume un largo capítulo de la historia de Occidente y de su difícil relación con el otro. Así, sabemos que algunas piezas llegan a Francia en los barcos de comerciantes y aventureros, y luego pasan por los gabinetes de curiosidades de la nobleza, antes de terminar su periplo, con la revolución, en las secciones de

estampas y medallas de la Biblioteca Nacional. Otras, un poco más tarde, fueron recogidas por expediciones coloniales y sabios naturalistas que las entregaron, junto con las muestras de plantas, animales y demás *trouvailles*, al Museo de Historia Natural. La tercera vía es la más confusa, ya que encierra al menos dos itinerarios diferentes: por un lado, el de los científicos que, como Lévi-Strauss, conservan los objetos en tanto elementos documentales de sus investigaciones etnológicas; por otra, el de los artistas y coleccionistas de arte –no sólo Breton y Ernst sino también Picasso, Loeb o, más cerca de nosotros, Rivera– quienes los aprecian por su excepcional valor estético. La nueva sala del Louvre representa un esfuerzo por trascender este pasado y por escapar de las antinomias y ambigüedades que han rodeado la historia de las obras exhibidas. A diferencia de la famosa exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Primitivism in 20th Century Art* (1984), no se trata de rendir aquí un homenaje a las vanguardias. La muestra no articula un relato que ponga de manifiesto, por ejemplo, las analogías formales entre una estilizada cuchara zulú y las figuras de Giacometti, o entre las geometrías de una máscara nalu y los personajes de la pintura cubista. Tampoco se nos cuenta cómo Picasso pasaba tardes enteras buscando sus *bois nègres* en el Mercado de las Pulgas, ni cómo Breton, con una seguridad escalofriante, elegía las esculturas que iban a formar parte de su colección personal. El hecho de que la exposición se desarrolle en el recinto del Louvre –y no en el Centro Georges Pompidou ni en el Museo de Arte Moderno de París– es un dato suplementario que contribuye a suavizar la influencia de la lectura vanguardista en la interpretación de estos objetos. Lo que se busca es ofrecerlos casi desnudos a la mirada de los visitantes, recreando las condiciones de una recepción primera que realce su excepcional calidad, como la rosa sin porqué del poema o la experiencia de esa finalidad sin fin que signa la percepción estética.

Pero traerlos al Louvre significa también sacarlos de otros sitios. Muchas de las piezas proceden del Museo Nacional de Artes de África y de Oceanía, un viejo edificio de la Porte Dorée rodeado de esculturas protofascistas y de conjuntos monumentales, que evocan la epopeya colonial francesa en dos continentes. Como otros museos del mismo tipo y de la misma época, éste trató de convertirse en una institución antropológica tras el hundimiento de los imperios europeos. Por desgracia, la conversión nunca fue completa: en su entorno y en sus salas, seguía viva una memoria insoportable que teñía las obras de un aura de exotismo, cuando no de vergüenza. Las curiosidades de la Biblioteca Nacional y los especímenes del Museo de Historia Natural fueron a parar a menudo a este antiguo templo del colonialismo. Pero hay que reconocer que, con no menos frecuencia, alimenta-

ron también las colecciones etnográficas del Museo del Hombre. Allí podían contemplarse, hasta hace poco, un sinnúmero de tallas africanas y la mayoría de las esculturas precolombinas que participan ahora en la muestra. Huelga señalar que, en el Museo del Trocadero, la perspectiva era muy distinta: testimonios materiales de una cultura, el relicario korwar de Indonesia o la piedra de tres puntas de las Antillas se inscribían en el campo de las investigaciones etnológicas. Eran ejemplos de prácticas agrícolas o religiosas. Verlos en dicho contexto significaba, ante todo, entender su sentido, vinculándolos a un lugar preciso, a un tipo de uso y a un universo de representaciones y creencias que ponían de relieve los múltiples modos del hacer y del conocer humanos. En las antípodas del entusiasmo vanguardista, la lectura científica y descriptiva de las vitrinas del Museo del Hombre dejaba así poco espacio para el placer estético. Es más: cabe decir que no ofrecía ninguno, pues el principio mismo de la institución era y es el acopio, el análisis y la exhibición de *documentos etnográficos*.

El mayor acierto de las nuevas salas del Louvre está en el complejo equilibrio que les permite separarse de los discursos museísticos anteriores, para reformularlos dentro de un punto de vista propio. Lejos de las curiosidades y de los especímenes, lejos del paternalismo y del exotismo, las piezas parecen suspendidas en otro tiempo que es, en esencia, el de su inquietante belleza, más allá o más acá del horizonte de las vanguardias. Obviamente, las afinidades formales con el arte moderno siguen guiando en buena medida nuestra mirada, pero la muestra nos invita a superarlas y a cruzar el espejo en pos de la diferencia. No en vano son pocas las máscaras africanas expuestas. En una sección anexa, el visitante puede encontrar, además, una vasta información etnográfica sobre las obras, lo que añade una dimensión cultural e histórica –la del contexto de producción– a la experiencia estrictamente estética. Entre estos dos espacios, la exposición dibuja un secreto juego de correspondencias: si en el anexo se recuerda que cada objeto tuvo un origen preciso y que respondía a una necesidad específica, en las salas se nos dice que, como toda obra maestra, cada uno ha logrado desprenderse de las condiciones de su génesis y que no ha perdido por ello su poder de seducción. Es curioso que sea un antiguo discípulo de Breton, Jacques Kerchache, comisario de la muestra, quien haya tenido la idea de proponer esta doble lectura. Su objetivo, como declarara en una entrevista, era inventar «una aproximación contemporánea de las artes primeras». No puede menos que reconocerse que el viejo mago se ha anotado un triunfo con su último truco de prestidigitación. Es verdad que el primitivismo siempre ha denotado una cierta nostalgia –la de un Occidente donde el mundo del arte ha alcanzado un punto de conflictiva satu-

ración; pero renovar una mirada, reactivar la fuerza sugestiva de un conjunto de obras, nunca ha sido una tarea fácil y la propuesta de Kerchache lo consigue con brío y, sobre todo, con suma inteligencia. De las muchas razones que existen para visitar París, la que él ha logrado crear es la más nueva: descubrir en el Louvre, en uno de los santuarios de la historiografía occidental, una centena de piezas que ponen en entredicho los fundamentos de esa misma historiografía y que enuncian incansablemente, en sus vitrinas, sus preguntas sin respuestas. ¿Qué significo hoy? ¿Qué signifiqué un día? ¿Qué seré mañana para ti o para los otros? ¿Cuál es la verdad con la que cruzó el tiempo? La exposición es el lugar de éstas y de otras interrogantes. Todas anuncian, como en la famosa definición borgiana «la inminencia de una revelación que no se produce».

Carta de Argentina
Maradona y Pinochet

Jorge Andrade

Amigos madrileños me preguntan qué repercusión tienen en Argentina los casos de Diego Armando Maradona y del ex dictador chileno. El destinatario de la pregunta no está mal elegido, opino sin falsa modestia, no por mi particular perspicacia para la observación sino porque los frecuentes viajes a Europa me otorgan una perspectiva privilegiada para percibir la diferencia entre las reacciones que la situación de las dos figuras públicas provocan en Argentina y en el Viejo Mundo.

El orden de prioridades que otorgo a los personajes en el subtítulo de esta carta no es casual, sino que representa el de la preferencia que en mi país distinguió al primero sobre el segundo, tanto en el momento cumbre de sus respectivas glorias como en el de la profundidad de sus caídas personales. En realidad, si quiero ser justo con el mejor futbolista de todos los tiempos (televisivos), he de hacer algunas matizaciones acerca del proceso que ha seguido la exposición pública de ambas figuras en Argentina. Mientras Maradona estuvo en actividad, por el peso propio de su izquierda mágica y después, cuando, sin jugar al fútbol, siguió siendo un personaje público gracias a sus declaraciones controversiales y erráticas, su presencia en la pantalla pequeña, en la radio y en los medios gráficos de mi país fue una constante generada por periodistas necesitados de fabricar noticias. Su partida para Cuba a fin de realizar el tratamiento de desintoxicación de la droga y de restablecimiento de su equilibrio psiquicofísico fue la última gran novedad que llenó espacios gráficos y cuotas de pantalla. A partir de entonces la información acerca del astro perdió espacio progresivamente hasta casi desaparecer, al punto de que las últimas novedades acerca de su estado de salud aparecieron en un pequeño recuadro escondido de las páginas deportivas de los periódicos.

Pero Maradona sigue estando presente en el imaginario colectivo, forma parte de las fantasías y las esperanzas de las generaciones que presenciaron su nacimiento y su éxito como futbolista, y de las que sólo fueron testigos de su ocaso. Vale decir que alimenta los sueños de los viejos, de los jóvenes y de los niños, porque hoy Maradona es el segundo Gardel, eternamente joven, eternamente maravilloso, exhibiendo la mano de Dios ante la tri-

buna que lo aclama y deslumbrando al mundo con la carrera que lo lleva, eludiendo rivales, desde el medio del campo hasta la red inglesa. Es el capitán que conduce a la victoria nacional ante la orgullosa armada de Su Majestad Británica, vencedora de las Malvinas, que se retira cabizbaja y derrotada del campo Azteca de Ciudad de México en el mundial de 1986.

El caso del dictador Pinochet no admite parangón con el de Maradona en mi país. No sólo porque ni Chile ni ningún país del mundo pueden preciarse de tener otro Maradona sino porque Argentina, a su vez, debe lamentarse de disponer de muchos personajes propios comparables con Pinochet. En consecuencia, la atención que los medios y la gente le prestaron al comandante taimado fue importante pero nunca de primera plana, y en absoluto es equiparable a la que mereció en Europa. Esta apreciación tiene particular validez en estos días cuando, con el acuerdo del Senado de la Nación, ha pedido del Poder Ejecutivo, y con el voto de los representantes de la Alianza gobernante y el jesuítico apoyo del Justicialismo en la oposición, que no los votó pero dio quórum, fueron ascendidos al grado de coronel oficiales comprometidos en la guerra sucia que habían sido expresamente objetados por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y estaban mencionados en el informe de la Comisión Nacional de Desaparecidos que investigó los hechos aberrantes de la dictadura militar. El ascenso de estos militares se ha decidido en contra de la recomendación 2/95 del Comité del Pacto de Derechos Civiles y Políticos de las Naciones Unidas que prescribe que los militares involucrados en violaciones de los derechos humanos deben ser separados de las fuerzas de seguridad aunque las leyes internas no permitan la prosecución de juicios en su contra, como ocurre en Argentina gracias a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

Desde luego que todos los ciudadanos argentinos progresistas, comprometidos con la defensa de los derechos humanos y con la dignidad de las personas siguieron con esperanzas el largo proceso que no culminó, como hubiera sido deseable, con la extradición y juicio del general genocida en España. No hubo voces fuertes en contra de la extradición. Tampoco miembros del poder judicial que, como ocurrió en España, sostuvieran esa tesis. Hasta la derecha más conservadora se guardó muy bien de manifestar su opinión. Se palpaba un consenso popular acerca de que los genocidas, torturadores e ideólogos del terrorismo de Estado purgaran sus culpas allí donde hubiera tribunales con fuerza suficiente para pedirles cuentas en base a los acuerdos internacionales que, entre otros países, España y Argentina suscribieron, y que consideran el genocidio y el delito de tormentos como imprescriptibles y sujetos a jurisdicción internacional.

Desde luego que la fotografía donde Pinochet, de pie al lado de la silla de ruedas tópica en estos últimos meses, se abraza con sus conmilitones, y que dio la vuelta al mundo, también ocupó un lugar destacado en los medios argentinos. Al fin y al cabo tiene interés para subrayar las características de una personalidad afecta a los ardides, que el dictador ya había demostrado al traicionar la confianza del presidente constitucional de su país, Salvador Allende. El descaro con que el dictador y sus amigos hacen gala de un recurso tan poco honorable como la simulación, no puede entenderse como una muestra de orgullo por su propia astucia; ya se sabe que el engaño a tantos gobiernos y ministros europeos no hubiera sido posible sin la complicidad de éstos.

También es verdad que la popularmente llamada globalización de la justicia es, al igual que la globalización económica, no de ida y vuelta sino sólo de ida. Puedo imaginar el ala inglesa de la flota de la OTAN otra vez por estas playas del Sur, en esta ocasión apuntando sus misiles a la Casa de Gobierno desde el puerto de Buenos Aires, si a algún juez argentino se le ocurriera la peregrina idea de detener en Argentina a una hipotética viajera Margaret Thatcher acusándola de criminal de guerra. Ella ordenó personalmente el hundimiento del crucero *General Belgrano,* con más de cuatrocientos tripulantes a bordo, cuando éste se alejaba a toda máquina del área de exclusión unilateralmente declarada por los británicos, con el objeto de frustrar las negociaciones de paz que en esos momentos se llevaban a marchas forzadas y levantar, triunfo militar de por medio, su imagen pública entonces por los suelos, con vistas a las elecciones que se avecinaban.

Pero ya se sabe que el mundo no es simétrico, que no es la mítica esfera democrática que publicitan los beneficiarios de la globalización económica sino un tobogán por donde las aguas servidas corren de arriba a abajo. En cualquier caso siempre es preferible que los sicarios de que se sirven para atropellar a los pueblos quienes les imponen políticas injustas paguen las consecuencias de sus actos, sea donde fuere, aunque la demanda de responsabilidades nunca llegue a las alturas de donde emanan las órdenes.



Mariano Fortuny: *Mendigo*

Carta desde Inglaterra
Cruz y cara de la poesía inglesa

Jordi Doce

El poeta inglés Simon Armitage acaba de publicar en Faber & Faber una desigual pero amena compilación de «poemas muy breves». Su título no engaña: *Short and Sweet* («Breve y dulce»). Tampoco el formato del volumen: el azul de sus tapas es un acuario portátil que cabe en cualquier bolsillo, y en sus aguas deambula un enjambre de peces luminosos, cuerpos de palabras que apenas avanzan se resuelven en un golpe de cola. Armitage ha reunido en esta pecera cien poemas, precediéndolos de un prólogo que sabe dejarle a la intemperie de sus carencias. Lo mejor de la compilación son los propios textos: es un placer volver a encontrarse con los versos de S. T. Coleridge, de Emily Dickinson, de Elizabeth Bishop, de Geoffrey Hill. Lo peor, sin duda, la estrechez de miras y falta de rigor del editor. No es sólo que su selección privilegie la poesía inglesa de los últimos cincuenta años, lo que de paso le sirve para ayudar a los amigos, ni que su desconocimiento de la antigüedad clásica le lleve a despreciar los encantos de la *Antología palatina*. Por olvidarse, se ha olvidado hasta de Marcial. De los cien poemas incluidos, sólo seis son de autores de habla no inglesa. La escasez explica su invisibilidad. Sorprende por ello la inclusión de «Ejemplo», de Octavio Paz, tan incómodo en esta compañía como la mariposa (¿o es Chuang Tzu?) que traza arabescos en el aire de Nueva York. Armitage prescinde por completo de la poesía española, hispanoamericana, italiana, francesa y alemana, a excepción del poema de Paz y de un epigrama de Apollinaire. Muchos de sus olvidos son imperdonables. ¿Dónde está, por ejemplo, la fulgurante «colomba» de Ungaretti? ¿Dónde la pincelada impresionista del último Brecht? ¿Dónde la voz proverbial de Machado? ¿Dónde, en fin, una triste moneda de Borges? No creo ser injusto: señalo ejemplos evidentes, que están en la mente de todo lector educado en la modernidad.

Digo «modernidad» y de inmediato comprendo mi equivocación. Armitage pertenece por voluntad propia a un linaje de poetas británicos que han despreciado una y otra vez las lecciones de la vanguardia: su tradición no es la de Eliot o Geoffrey Hill, ni siquiera la del joven Auden, con quien ha sido comparado en innumerables lemas publicitarios, sino la de John Bet-

jeman y Philip Larkin, cuyo dominio del oficio poético sólo es comparable a su insularidad provinciana y su ignorancia de las más elementales corrientes artísticas del siglo. Algo, no obstante, le aparta de sus maestros. Su aparente fecundidad (sus treinta y siete años le han dado ya para seis generosos poemarios) no esconde su falta de oído y entrenamiento formal: nada logra quitarme la idea de que sus versos son poco más que prosa cortada. Pero vuelvo a mi argumento: lo que distingue a esta generación de poetas británicos capitaneada por Armitage es su indiferencia hacia toda poesía escrita en lengua no inglesa, a excepción tal vez de ese par de poetas del Este europeo que tienen siempre la fortuna de encontrar un buen traductor. Hay excepciones, desde luego: Don Paterson, como sabemos, acaba de publicar sus irreverentes versiones de la poesía de Machado, Stephen Romer traduce con buen tino a Yves Bonnefoy, y desde su refugio escocés John Burnside gusta de citar a Jorge Guillén y Octavio Paz como influencias formativas. Pero estos tres no pasan de ser los tuertos en el país de los ciegos.

Armitage, ya digo, no está solo. Hace dos años, tuve la oportunidad de asistir con una amiga italiana a un congreso dedicado a las relaciones entre las poesías británica y norteamericana. Entre los participantes (algunos ilustres: recuerdo, en particular, una lectura alucinada de John Ashbery) los únicos extranjeros, aparte de nosotros, eran dos jóvenes estudiantes polacas que exhibían la misma mueca de maravillada perplejidad que nos tenía en silencio al fondo de la sala. Maravilla era, en efecto, que en tres días de congreso el único escritor extranjero mencionado por los ponentes fuera Dante. Son las ventajas de tener como admiradores a Seamus Heaney y Derek Walcott. La conclusión tácita de estos y otros encuentros es que la poesía en lengua inglesa crece y se reproduce en una burbuja impermeable. No pretendo caer en la generalización gratuita. Temo que un congreso semejante despertara reacciones semejantes en muchos ponentes peninsulares: si hemos de hacer caso a los silencios de los escritores «de la experiencia», el único poeta hispanoamericano digno de ser leído es Borges; pero un Borges reducido desde su árida atalaya a defensor de la ortodoxia y azote de vanguardistas.

Sin embargo, la endeblez ideológica del editor es aparente en una carencia más honda. En su introducción, que logra el difícil prodigio de ser breve y prolija al mismo tiempo, Armitage pasa por alto lo que cualquier lector avisado hubiera podido aclararle. Y es que no advierte que pocas épocas han privilegiado la fulguración de lo breve como la nuestra. Dicho de otro modo: la modernidad no inventó el poema breve, que existe desde siempre en sus varios modos (el epigrama, el epitafio, la canción, el acertijo). Pero

sí ha hecho de la miniatura, del fragmento, su bandera y su justificación. El poeta moderno ha instalado su tienda en las arenas movedizas del escepticismo y la crítica: crítica del mundo, pero también crítica del lenguaje y de sí mismo. No bien empieza a hablar, teme traspasar el mínimo predio de sus certezas. Su inseguridad, que es también su orfandad, le impele a despojar su poesía de todos aquellos rasgos que la acercan a otros géneros: narración, diálogo, descripción. Restan la imagen, el símbolo, la insinuación de un ritmo. Resta, en fin, la palabra exenta. El verbo no puede ser más explícito. El poeta resta, es decir: escribe hacia atrás. Espiral ensimismada, caracol que persigue su raíz oculta, el poema se aleja del mundo para igualarse a él. Al cabo, su pequeñez corre pareja a un orgullo injustificable. ¿Cómo definir, en efecto, su deseo de levantar un mundo con un simple puñado de versos?

Simon Armitage es un hombre afortunado: ha crecido en un ambiente donde la indiferencia hacia estas cuestiones es ley, librándole de escrúpulos absurdos. De lo contrario, no se explica su pretensión de repasar la historia de la poesía en cien páginas, reduciendo el mundo al perímetro de la M25 londinense e ignorando que la brevedad de un poema de Coleridge no es la misma que anima los ensayos imagísticos de Pound o tiñe de ironía el laconismo de Charles Simic. Me dirán, con razón, que estamos ante libros nacidos de exigencias comerciales, no literarias. Pero uno espera de los supuestos escritores a los que se encarga su confección algo más que simple descaro adolescente.

* * *

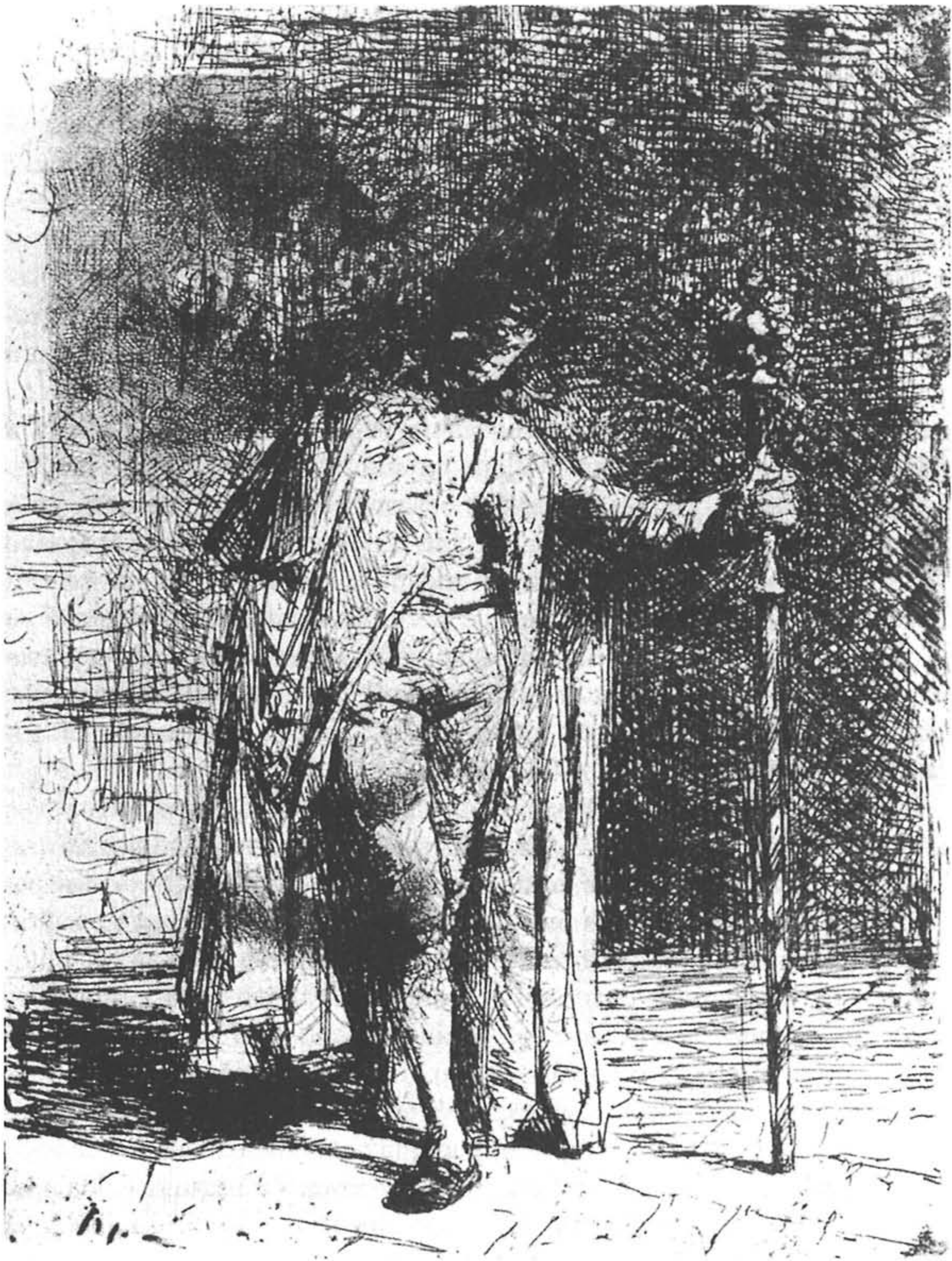
Hace cosa de un año, mientras caminaba en dirección a la casa/oficina de la revista *Agenda,* revivía mentalmente la primera vez, a finales de noviembre de 1995, en que me asomé a esa mezcla de almacén de viejo y casa de estudiantes que William Cookson, con neutra naturalidad inglesa, gusta de llamar sus *headquarters.* Yo imaginaba una oficina moderna, algo desordenada, tal vez, pero con la limpieza de lo funcional, de lo que no es de nadie o piensa uno que puede ser de cualquiera. En cambio, hallé un apartamento desastrado, de techos oscuros y muros y suelos ahogados por igual en una insólita acumulación de objetos y de polvo: libros por cientos, números atrasados de la revista, dos bicicletas grasientas ocultas por varias capas de ropa, pilas de cajas medio abiertas, el platillo de comida del perro, una máquina de escribir oxidada, mantas y cojines por todas partes, algún sofá destripado, archivadores abiertos, alfombras y cuadros cubiertos de polvo. A un lado de la puerta, una carta enmarcada de Ezra Pound enunciaba el

centro gravitatorio de la casa: por todas partes, entre cuadros y láminas colgadas de cualquier forma, se veían fotografías de Pound, solo o con Olga Rudge, su compañera de los últimos años, sentado en un diván o junto al portal de su casa en Venecia, leyendo o mirando la cámara con duros ojos inestables, incluso una más antigua, tal vez sacada de un libro, en la que se veía a Pound jugando al tenis con gesto disparatado. La casa, y en general *Agenda,* sobrevive como un altar dedicado a preservar la llama del poeta. Esto ha sido así desde 1959, año en que William fundó la revista espoleado por la lectura y posterior conocimiento de Pound. Su línea editorial (atención casi exclusiva a las figuras de la vanguardia anglosajona) no ha cambiado desde entonces. La casa tampoco. La primera impresión era la de haber llegado a un inmenso desván absuelto por la luz. Poco a poco, el ojo iba acostumbrándose al desorden, pero al precio de ignorar sus aspectos más grotescos: uno se concentraba en un cuadro o una estantería y terminaba por olvidarse del resto o menospreciar su impacto. Luego, una simple ojeada bastaba para revivir la primera impresión. A esto contribuían el propio aspecto y ademanes de William, con ese rostro de niño prematuramente envejecido que se les pone a los ingleses y que duda entre la travesura y la mueca melancólica. Pasé dos horas en aquel apartamento, además de media hora que dedicamos a comer en un *pub* cercano, pero salí con cierta impresión de derroche: todo lo que hablamos pudo haberse resumido en quince minutos. William se movía entre largos y embarazosos silencios y un monólogo errático salpicado de enigmas. La impresión de bondad no ocultaba una vaguedad exasperante. Era tal la aparente falta de energía en sus gestos que mi más breve intervención me sonaba impaciente, autoritaria, grosera. El peso del diálogo recaía una y otra vez en mí cuando sentía que los segundos de silencio excedían lo aconsejable o lo simplemente soportable, y en los últimos tramos me escuchaba comentando cualquier banalidad para salir del paso.

Algunos encuentros posteriores han matizado aquella primera impresión; pero el enigma me intriga aún. Durante cerca de dos años, lo que tardó en confeccionarse un número especial sobre poesía contemporánea española, las comunicaciones adquirieron regularidad semanal. A veces, de regreso de las clases, me encontraba en el contestador con largos mensajes divagatorios que invariablemente agotaban la cinta. Pero muy pronto tuve pruebas de la generosidad, entusiasmo y experiencia de William. Suya era una vida dedicada en exclusiva a la poesía, desde una atalaya levantada con rigor, paciencia y humildad. Sin duda, su entrega pública y constante a la obra de Ezra Pound me desconcertaba. Había (y hay) también en mi actitud cierto componente de irritada condescendencia. Es claro que la admi-

ración de William por Pound tiene mucho de la fascinación adolescente (lo que los ingleses llaman *hero-worship)* que le llevó a fundar *Agenda* con apenas dieciocho años: su vida, e incluso lo que hubiera podido ser su poesía, reducida ahora a unas pocos fragmentos de tono impresionista, han gravitado sin pausa en torno a un imán tiránico. Todos sus esfuerzos literarios se han volcado no sólo en la pervivencia de la revista sino en la ardua elaboración de una guía monumental de los *Cantos* de Pound. Es un trabajo al que ha dedicado años y lecturas de todo tipo (empezando por las del propio Pound), convencido de que la obra del poeta norteamericano es *la* creación fundamental del siglo que acaba de cerrarse. No me importa disentir de su veredicto: su esfuerzo me sigue pareciendo heroico. Cada vez que he sentido la tentación de la condescendencia, he puesto en el otro plato de la balanza su rigor y honestidad: William ha sido fiel, como pocos, a sus gustos y su vocación. Por ahí habría que buscar la explicación de que tantos poetas y críticos ilustres hayan favorecido la publicación de sus trabajos en *Agenda,* aun a sabiendas de la incapacidad de la revista para retribuirlos adecuadamente. A ello contribuye, además, la curiosidad cosmopolita de su director, que a lo largo de los años ha simultaneado la labor de recuperación del *modernism* con la de divulgación de otras tradiciones poéticas: números dedicados a la poesía china, italiana, alemana o española, monográficos sobre Ungaretti, Montale, Valéry, Rilke.

Desde hace unos meses, *Agenda* pasa por graves apuros económicos. Mis últimas conversaciones con William han sido necesariamente pesimistas. Después de cuarenta años de existencia, la revista corre peligro de desaparecer, apuntillada por una administración que equipara, erradamente, cultura y mercado editorial, sin entender que la literatura no la crean las editoriales, sino que germina en los descampados de las afueras, en los caminos y tierras de nadie que confluyen en la ciudad del libro. La ciudad es grande y acomoda a muchos, pero es necio confundirla con sus barrios más prósperos. *Agenda,* a diferencia de las grandes editoriales, es el caldo de cultivo donde nace la verdadera vocación, la palabra creadora. Muchos de quienes colaboran con ella tal vez no escriban nunca páginas de calado: pero basta un poema o un ensayo memorables para redimir el trabajo del resto. Ezra Pound dijo alguna vez (es una cita que ya he recordado en estas cartas) que su trabajo sólo necesitaba seis o siete lectores atentos: otros caerían tarde o temprano como fichas de dominó. William ha debido recordar a menudo este adagio poundiano, que no es elitismo sino reconocimiento del esfuerzo creador de la lectura. Su logro (y su premio) es haber conseguido que los lectores de *Agenda* reclamen de antemano los niveles de atención y esfuerzo que Pound pedía para los suyos.



Mariano Fortuny: *Maestro de ceremonias*

Carta de Brasil
La bomba brasileña

Delfín Colomé

¿Un mito? Quizás no tanto como eso. Un estereotipo sí, sin duda alguna. Carmen Miranda, *the Brazilian bombshell* –la bomba brasileña, como fue bautizada en Hollywood– triunfó en el cine de los cuarenta, representando un papel peculiar en el que su latinidad adquiría un perfil que oscilaba entre lo absurdo y lo exótico. Una latinidad que se reflejaba en las sensuales insinuaciones de su cuerpo bien modelado, actuando en las antípodas escénicas de la también insinuante frialdad de Greta Garbo. Una latinidad cuyos factores fundamentales eran el ritmo, de permanente samba y batucada; el color, de sus vestidos y abalorios; e incluso el sabor tropical de los frutos que –en inexplicable equilibrio– integraban sus sorprendentes sombreros. Una latinidad banal, superflua, de patio trasero del imperio que se batía, en aquellos años, en Europa y en el Pacífico, por la supervivencia de unos valores –libertad, democracia, derechos humanos– que difícilmente toleraría después –e incluso cercenaría– en Hispanoamérica.

Carmen Miranda iluminó muchas de mis tardes juveniles en los cincuenta, en las sesiones continuas del cine *Verdi*, mitificado en las novelas de Juan Marsé. En la postguerra española, repleta de incitantes últimos-de-Filipinas y Agustinas-de-Aragón, la excitante Carmen Miranda nos convocaba desde la singular capacidad mediática de los cromos y las postales, los pasquinillos de las distribuidoras y los pastiches de las pintarrajeadas carteleras, de brocha chillona de trazo, procaz y recatado al mismo tiempo, en un difícil equilibrio –más bien brutal desequilibrio– de ética y estética.

La Miranda era como un flautista de Hamelín que nos arrastraba a la acogedora oscuridad de la sala, surcada por encima de nuestras inocentes cabezas por un chorro de luz que se hacía mujer, tres veces cada tarde (a las tres, a las seis y a las nueve) después de los *nodos* y las *imágenes*. Y si Franco, indefectiblemente, inauguraba un pantano con pompa y circunstancia, seguidamente Carmen Miranda, como contrapunto fugado, nos transportaba a un nirvana de tres al cuarto donde, como en aquella poesía de Salvador Espriu, que ya entonces empezaba a recitarse a hurtadillas, todo el mundo era limpio, bueno y feliz. A la salida del cine, volvíamos a casa con

el cuerpo lleno de *o-tico-tico-tí*, *o-tico-tico-tá*, tres pasos adelante, uno hacia atrás y vuelta a empezar.

De la mano de estos recuerdos, franqueé meses atrás la puerta del Museo Carmen Miranda, con el que di callejeando sin rumbo –aunque con sentido– por Río de Janeiro. Se trata de un edificio de planta redonda, humilde pero bien construido, con el característico toque de originalidad atrevida que los arquitectos brasileños dominan, emplazado en el Parque do Flamengo, junto a la Avenida Rui Barbosa. En su interior, con decadente esplendor, luce la parafernalia del estereotipo: joyas, zapatos, vestidos, turbantes, sombreros; junto a carteles, programas, diplomas, premios, fotografías, discos, periódicos y revistas, a la mayor gloria de esa mujer que, en 1945, consiguió ser la estrella mejor pagada de la industria cinematográfica norteamericana: 201.000 dólares, frente a los 192.000 que cobraba Bing Crosby, los 184.000 de Errol Flynn, los 173.000 de Cary Grant o los 132.000 de Humphrey Bogart.

Cuando, el 5 de agosto de 1955, Carmen Miranda muere con sólo cuarenta y seis años, más de un millón de personas convierten su entierro en una sensacional manifestación que paraliza Rio, hasta el Cementerio de São João Batista, al son de la samba *Adeus Batucada*, de Sinval Silva. Se cerraba así una historia de amor y desamor, de propósitos y despropósitos, que el Museo –pilotado por su entusiasta director y conservador, Iberê Magnani– recoge con total sentido hagiográfico.

Carmen Miranda no era brasileña de nacimiento. Maria do Carmo Miranda da Cunha nació en Oporto, en Portugal, el 9 de febrero de 1909. Un año después, su familia se trasladó a Brasil. Su madre tenía una bella voz y un tío suyo tocaba el violín. Desde muy pequeña mostró un desarrollado sentido teatral. Le gustaba imitar a todo el mundo y cantaba y bailaba con suma gracia.

Fue educada en un colegio de monjas, lo que le imprimió un profundo sentido religioso que conservó durante toda su vida. Ayudaba en misa e incluso se dice que, a los doce años, su padre le quitó de la cabeza la idea de ingresar en un convento. Su primera actuación artística fue en el propio colegio; cuenta la leyenda que con motivo de una visita del Nuncio Apostólico, ante el que recitó una poesía, moviendo ya sus brazos con un garbo inusitado para una niña de su edad.

A los dieciséis años, empezó a trabajar como vendedora de sombreros, primero, de corbatas, después, en las lujosas tiendas de la Rua Gonçalves Dias, donde dejó un imborrable recuerdo, no sólo de hermosa hembra, sino de mujer abierta y simpática que exhibía, por encima de todo, un excelente sentido de la comunicación.

Por esa época empezó también a prodigarse como cantante en festivales de aficionados, benéficos y programas de radio. En una actuación en el Instituto Nacional de Música, donde canta un *tanguinho brejeiro* titulado *Mama, yo quiero un novio*, conoce al compositor Josué de Barrios, que se convierte en su mentor musical. Al poco la presenta a la discográfica Víctor, donde graba *Dona Balbina*. Pero el éxito le sorprende, en 1929, cuando saca dos discos; uno de ellos con el tema que le llevará a la fama: *Taí (Para Você Gostar de Mim)*. Su carrera se va afianzando. Actúa en múltiples teatros de Brasil y se presenta, incluso, con Francisco Alves y Mário Reis en Buenos Aires, donde obtiene un triunfo sonado.

Pronto recibe ofertas para aparecer en el cine, a las que se resiste por temor a no dar bien ante la cámara. Su hermana Aurora –con la que formaba dúo– le convence y empieza a figurar en los elencos, nunca como estrella principal, sino actuando en números sueltos que, a la larga, se convierten en la parte del filme más esperada por el público. Sus apariciones dejan de ser de relleno, y lo que sucede es que se construyen argumentos –en un proceso de carácter inverso– alrededor de sus actuaciones.

En Brasil interviene en cinco películas. En 1939, Dorival Caymmí le hace cantar *O Que é Que a Baiana Tem*, una canción cuya letra describe la vestimenta de una bahiana. La Miranda estiliza el vestido y lo convierte en su distintivo más señero. Carmen Miranda encuentra así su marca de fábrica. En el mismo año, el famoso empresario americano Lee Schubert se la lleva a Nueva York, para actuar en Broadway, en el musical *Streets of Paris*. Cuenta su hermana Aurora: «Allí, como la gente no entendía las letras de las sambas que cantaba, tuvo que aderezar su actuación usando más ritmo, más complementos. Así nacieron los zapatos-plataforma, los turbantes, los alucinantes movimientos de sus manos, los collares, las pulseras que ella popularizó. Tendría que haber cobrado derechos por todas las cosas que hizo populares. Como no lo hizo, otras personas acabaron explotando el negocio».

Esa fue una de las características de su carrera. Dedicada a cantar y bailar, pese a los altos honorarios que llegó a percibir, tuvo muy poco sentido comercial y se vió engañada a menudo por una cohorte de sinvergüenzas que pululaban a su alrededor.

En poco tiempo, se convirtió en una estrella de Broadway. En 1941 actuó en *Sons o' Fun*, una revista en la que aparecen dos jóvenes bailarines españoles: Rosario y Antonio. Al teatro acude la *jet-set* neoyorquina y es aplaudida por el todo Hollywood: Greta Garbo, Errol Flynn, Frederich March, Norma Shearer, Mickey Rooney, Robert Taylor, Barbara Stanwick, Dorothy Lamour, David Niven, Edward G. Robinson y muchos otros.

Pronto, la productora Fox se interesa por ella. Pero Lee Schubert –que le había hecho firmar un contrato en exclusiva– se resiste en liberarla, hasta que los de Hollywood pagan 100.000 dólares para que el contrato se rescinda. Schubert hace, así, el negocio de su vida al tiempo que la estrella queda en posición de reclamar *cachets* verdaderamente astronómicos para la época.

Pero su éxito en Estado Unidos despierta envidias y celos en Brasil, donde se le acusa de haberse americanizado. Detrás de esa actitud latía el hecho de que en Brasil no gustaba la imagen mujer latina exagerada que daba Carmen Miranda, explotando un exotismo en el que nadie, en sus sensatos cabales, podía reconocerse. Pero eso era lo que Hollywood demandaba y, encima, pagaba con creces. No hay más que recordar las payasadas musicales de alguien tan bien dotado como Xavier Cugat para –a mayor abundamiento– confirmar por dónde iban los tiros del mercado cinematográfico.

Estas acusaciones dolieron mucho a la artista. En uno de sus esporádicos viajes a Brasil lanza una canción (de Vicente Paira y Luiz Peixoto), de título bien revelador –*E disseram que eu voltei americanizada*– en la que, desde la ingenuidad que le era propia, se defiende de las acusaciones con argumentos tan endebles como comprensibles –por sentimentales y facilones– para su público local:

E disseram que eu voltei americanizada
com o "burro" do dinheiro, que eu estou muito rica
que não suporto mais o breque de um pandeiro
e fico arrepiada ouvindo uma cuica.
Disseram que com as mâos estou preocupada
E corre por ai, que eu sei, certo zum-zum
que ja não tenho molho, ritmo, nem nada,
e dos balangandâs já nem existe nenhum.
Mas pra cima de mim, p'ra que tanto veneno?
Eu posso lá ficar americanizada?!
Eu que nascí com samba e vivo no sereno
tapando a noite inteira a velha batucada.
Nas rodas de malandro, minhas preferidas
eu digo é mesmo "eu te amo" e nunca "I love you".
Enquanto houver Brasil... na hora das comidas
eu sou do camarâo emsopadinho com chuchu!

En la década de los cuarenta y a principio de los cincuenta, Carmen Miranda actúa en doce películas, acompañando en la pantalla a estrellas como César Romero –el guapo latino de sienes plateadas– Groucho Marx, Dean Martin y Jerry Lewis quien, precisamente, obliga a suprimir varias escenas de *Scared Stiff*, al intuir que la Miranda le robaba protagonismo. Y dije acompañando porque –como ya se apuntó– nunca desempeñó papeles principales. La Miranda fue un adorno musical, un entremés de exotismo bienestante, higiénico y tranquilizante en medio de argumentos de enredo, muchas veces grotescamente absurdos, propios de las comedias de Hollywood de dicha época.

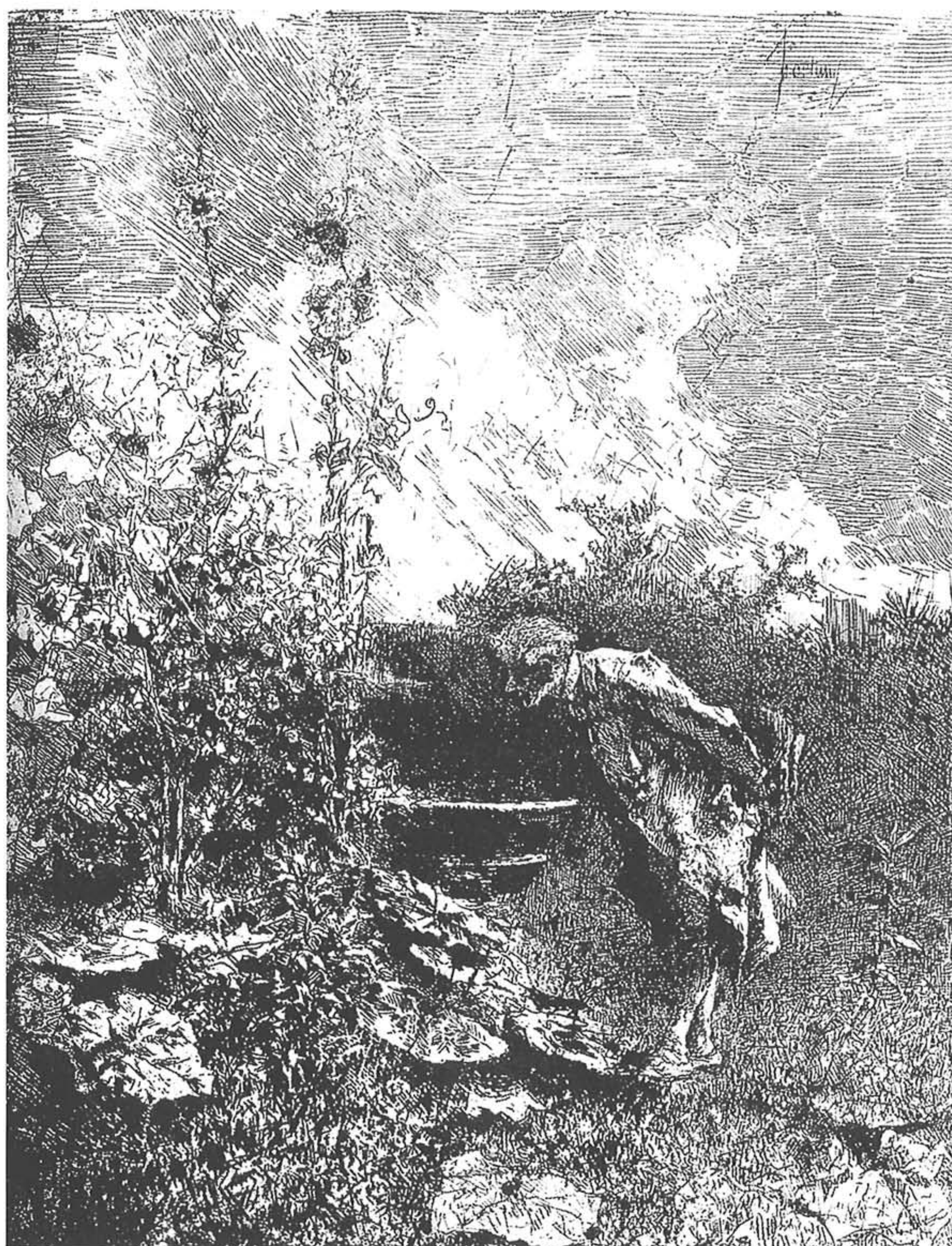
En 1947, Carmen se casa con David Sebastian, productor ejecutivo de su mayor éxito, *Copacabana*. A poco de casada, pierde un hijo, lo que le sume en una profunda depresión de la que sólo se libera trabajando sin cesar, para lo que se atiborra de pastillas y medicamentos. Su matrimonio es un fiasco, pero sus firmes convicciones religiosas le hacen rechazar el divorcio, lo que en el mundo de Hollywood no deja de parecer un exotismo más de la artista, como sus zapatos o sus brazaletes.

En 1955, tras actuar en un programa de televisión con Jimmy Durante, fallece repentinamente por una parada cardíaca. La autopsia revela un exceso de barbitúricos, acumulados a una creciente anemia y a un estado de persistente infelicidad, en fatal contradicción con su propia imagen. Víctima –en cierto modo– de sí misma.



Mariano Fortuny: *Retrato del pintor Zamacois*, Ca. 1869

BIBLIOTECA



Mariano Fortuny: *El botánico*

América en los libros

Insistencias, *Rafael Gutiérrez Girardot, Ariel, Santa Fe de Bogotá. 1998, 341 pp.*

Como ya preludia su índice, este trabajo reúne una generosa colección de abordajes críticos en torno a la empresa literaria iberoamericana. A pesar del orden del proyecto, no cabe resumirlo con la cita de una sola clave de lectura. Libros como el presente pueden incluirse en el género de la miscelánea, pues recuperan la memoria hemerográfica y suelen entremezclar ejercicios de distinta naturaleza y finalidad. En esa gama, las *Insistencias* de Gutiérrez Girardot también se gradúan, y el volumen yuxtapone aproximaciones y ensayos de muy diverso alcance. Una definición cómoda, general, es la que determina este recorrido literario que viene a echar luz sobre ciertos perfiles de la literatura hispana, sumándose al recuerdo el cuadro intelectual y político que contextualiza el campo de observación. Por otro lado, el ciclo enriquece la comprensión de la identidad latinoamericana, una clave esencial, plena de alcances utópicos y más claramente conformadora de un mito.

La edición está dividida en tres apartados. Los primeros aspectos presentados en *Insistencias* van aclarando notas de interés literario: se recorre así la sugestión filosófica de Andrés Bello, la obra en prosa de Rubén Darío y el americanismo literario de José Enrique Rodó. Otros artículos de la misma sección apuran las implicaciones modernistas de Ramón López Velarde, el dandismo en José Asunción Silva y otros rastreos de indudable interés, centrados en las obras y personalidades de Jorge Guillén, Pablo Neruda y José Emilio Pacheco: Especial atención merecen los ensayos que Gutiérrez Girardot dedica a la teoría y praxis poéticas de César Vallejo y al desglose filosófico en Borges, de cuya escritura también resalta el juego encubridor, gozosamente paródico.

La segunda sección está integrada por cinco ensayos que asumen una interpretación política, literaria y sociológica de América Latina en su espacio común. No obstante, el autor nos sitúa ante una tierra étnicamente heterogénea, y por ello quiere hacer especial hincapié en el problema de su definición. Con ese anhelo por componer la identidad americana, queda abierto un camino metodológico sobre el rastro de José Luis Romero, Sarmiento, Bello y Martí. Las explicaciones siguen y son varios los puntos de asedio y desmitificación. En cualquier caso,

Gutiérrez Girardot efectúa una nueva vuelta de tuerca para reavivar las ambivalencias y contradicciones del ser continental.

Es interesante observar cómo se delata la vocación germanófila del ensayista, quien cierra el volumen con un serio aporte protagonizado por Hugo Ball, Carl Schmitt y Karl Kraus. De este modo, silueteado entre el nutrido repertorio hispanoamericano, un razonamiento universalista, ajeno a enclaustramientos, nos da la pauta final de la serie.

La orilla africana, *Rodrigo Rey Rosa, Seix Barral, 1999, 157 pp.*

Son conocidos los vínculos que unen a Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958) con Marruecos. Desde que se trasladó a Tánger en 1990, participó en las desproporciones de la vida local, estimulantes del pensamiento y la literatura. No es casual que asistiese al taller literario de Paul Bowles, acaso uno de sus principales maestros. Anoto dos citas de este juego entre escritores: la obra de Rey Rosa fue vertida al inglés por Bowles, y en correspondencia, el guatemalteco ejecutó la traducción de *La tierra caliente,* aquella novela negra, de ambiente tropical, donde Bowles quiso fijar el vuelo subterráneo, el presentimiento y los espejismos de la droga.

De la narrativa inicial de Rey Rosa lo más destacable fue reunido en dos volúmenes. El primero de ellos, *Cárcel de árboles/El salvador de buques* (1992), contiene dos *nouvelles* de estilo prometedor, cuyo argumento pretende un análisis de la violencia dictatorial a través de la ficción científica. De esa fecha es también *El cuchillo del mendigo/El agua quieta,* una serie de cuentos resuelta con sobriedad, emparentada por la crítica con cierta inspiración borgiana. Tiempo después, concibe otro memorable ejercicio sobre la barbarie en Latinoamérica, *El cojo bueno* (1996), despojado esta vez de atributos fantásticos.

Como anuncia el título, en *La orilla africana* el influjo del clima marroquí se adueña del relato con sufrida constancia. La acción gira en torno a la vida de un joven colombiano que se extravía en el laberinto tangerino, un laberinto cuyo sentido literal viene a simbolizar el equívoco progreso del protagonista en su peregrinaje por el Zoco de Fuera, la plaza de Faro, el Zoco Chico y otros espacios para el deseo. Un elocuente pormenor –el hallazgo de una lechuza– introduce nuevos cuadros en el drama, bifurcaciones de clemencia y perturbación; y así descubrimos a personajes como Mme. Choiseul o ese joven marroquí cuya presencia en la historia, invitando a más indagaciones, se esclarece con el vuelo

mismo de la lechuza. En el caudaloso raudal de Tánger –un dominio por explorar–, el novelista vislumbra una región íntima, sensual pero traicionera, donde nadie logra eximirse de pagar un precio por su origen. Tras la estela de sus anteriores novelas, Rey Rosa cultiva una prosa sensible, guiada sutilmente, resuelta con indudable brillantez, en la cual renuncia a la enormidad, el artificio y las vaguedades, lo cual es, sin duda, una virtud muy valiosa.

Y retiemble en sus centros la tierra, *Gonzalo Celorio, Tusquets Editores, Barcelona, 1999, 220 pp.*

Gonzalo Celorio (México D.F., 1948), catedrático de Literatura Iberoamericana en la UNAM desde 1974 y miembro de número de la Academia Mexicana, ha demostrado con creces una sólida formación literaria, así como la perspectiva más amplia del ensayista, concretada en obras como *El surrealismo y lo real maravilloso americano* (1976), *Tiempo cautivo. La catedral de México* (1979), *La épica sordina* (1990) y *México, ciudad de papel* (1997). Su primera novela, *Amor propio* (1992), acumulaba tres etapas de la adolescencia y juventud de Moncho Aguilar, personaje que incluía una encarnación generacional especialmente intensa, definida a través de una sucesión de fiestas. Como se verá, el episodio de aquella novela no queda lejos del planteado en la nueva narración de Celorio, pues también en ésta los recuerdos, escalonados en serie gradual, pueden repetirse o regenerarse en la romería de las cantinas y los patios.

Una de las mayores virtudes de *Y retiemble en sus centros la tierra,* título que reproduce un verso del himno mexicano, es el modo en que obtiene su fuerza y riqueza expresivas del desquiciamiento urbano. El Distrito Federal es en realidad el protagonista del relato, una ciudad que aumenta su tensión a fuerza de duplicarse, un museo de ideas gastadas, vencido por las inercias de la historia, cuya sombra es tan desoladora que no resulta fácil darle actitudes. Quien deambula por sus calles es el catedrático Juan Manuel Barrientos, aturdido por la juerga de la víspera. Se ha citado con sus alumnos de seminario para visitar los edificios coloniales, pero los jóvenes no acuden a la reunión, de modo que Barrientos resuelve completar el trayecto sin compañía, fiel a un criterio cantinero y también arquitectónico. El punto céntrico del viacrucis está, por consiguiente, en el ayer, poblado por la sombra paterna y también por una exclusiva pasión amorosa que apenas fue posible. Afloran de ese modo las

resonancias más deplorables, connotadas por la borrachera, a la sombra de la catedral, rumbo al gran festín de la araña.

La narración, muy vigorosa, extingue las opciones de sosiego con ferocidad. Vistos desde el ángulo del protagonista, los lugares sagrados de este peregrinaje refundan la historia para tipificar el gran vacío, los pasadizos que llevan al aniquilamiento. Esta lectura alegórica permite identificar la ceremonia bizarra de Barrientos, en su prefijado final, y la entraña de sombra que va gangrenando cada uno de los barrios en que suele desordenarse la capital.

Correspondencia (1939-1978), *Victoria Ocampo / Roger Caillois, prólogo, selección y notas de Odile Felgine con la colaboración de Laura Ayerza de Castilho y Juan Álvarez Márquez, traducción y selección de Federico Villegas, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, 360 pp.*

Odile Felgine, obstinada en su propósito de completar el aporte documental emprendido con sus biografías de Roger Caillois (1991) y Victoria Ocampo (1992), se alió con la coautora de este último trabajo, Laura Ayerza de Castilho, para reunir la correspondencia que cruzaron ambos personajes. El magnífico volumen, *Correspondance 1939-1978* (Éditions Stock, 1997), sugería no obstante dos correcciones indispensables, pues afeaban la lectura los errores en la transcripción de ciertos nombres y los descuidos en el aparato de notas. A la hora de presentar el texto en español, la Editorial Sudamericana ha resuelto imprimir una versión abreviada, pero debidamente corregida.

Desde que se conocen hacia 1939, en el Collège de Sociologie, los porvenires de Victoria y Roger quedan entrelazados en una amistad que cobra relieve y cuerpo en su epistolario, a tal extremo que la voz de uno se explica con el auxilio de la otra voz, y así se manifiesta el devenir compartido; gracias a Victoria, Roger Caillois viaja a la Argentina para realizar una gira de conferencias patrocinadas por *Sur.* Cuando se desata la Segunda Guerra Mundial, el escritor ha de permanecer en América del Sur hasta 1945. Su preocupación se adorna de nuevas dimensiones cuando el afecto que siente hacia su defensora adquiere los sucesivos síntomas del amor. De ahí que en sus cartas, la pareja interprete el sentimiento y su repercusión: la memoria del cortejo, el desasosiego, la deificación recíproca, las figuras inclasificables de su verdad. Baste con ver lo que escribe Roger cuando, en una de sus misivas, confirma la empiria de esta

pasión: «Usted es verdaderamente una salvaje. Incluso su dulzura es una dulzura de animal salvaje. Los animales que sacan las garras son siempre mucho más dulces que los otros». ¿La amaría él sin garras, carente de firmeza e iniciativa? Probablemente, no. En esa torsión, el móvil profundo de la amante se enmascara por momentos en una madre compasiva, moldeadora, nutricia, cuyo instinto apremiante conduce a un círculo vicioso: «Entre la fatiga de su rostro y la dureza de su corazón –comenta ella–, estoy perdida. Es esto lo que me hizo llorar ayer por la tarde. Es esto lo que me hace débil. Cuando usted se haya curado, yo estaré enferma».

En un período de mayor hostilidad, hacia 1941, el deterioro del pacto amoroso –el dominio frustrado– vuelve intolerable la tensión emocional: «Eres un farsante –afirma Victoria–. Pero no es para hablarte de esto que te escribo y hace mucho tiempo que he perdido las esperanzas en tu capacidad de ver claro dentro de ti mismo». Observando los matices de la pasión extinta, no sorprende en exceso descubrir cómo Victoria rompe el encuadre. De hecho, no sólo protege a Caillois en su matrimonio con la joven que acaba de tener una hija de él. También financia la revista de su antiguo amado, *Lettres Françaises,* e incluso resuelve alojar a la nueva pareja.

Sus diálogos epistolares canalizan, en última instancia, una serie de afinidades, una realidad complementaria que no desdeña el citado encadenamiento materno-filial, siempre interpretable. No es por un simple azar que Victoria sea la consejera de Roger en la nueva incertidumbre amorosa. Cuando pasa esto último –se divorcia en 1948–, Roger pide consejo a su protectora: «En un sentido estoy encantado de volver a ser libre, pero ella me deja libre en el momento en que me ha hecho perder el gusto por la libertad». Perdura, pues, la mitología privada de los inicios, ya corregida por los años, menos misteriosa y obsesiva pero no despojada de herencias. En 1955 se confirma la caída de Perón y Caillois escribe: «Me alegro contigo que la pesadilla haya llegado a su fin». En lo sucesivo, el epistolario será un ejercicio de reconocimiento, enriquecido de inesperadas revelaciones, conjeturas y desdichas. Una conversación que se acomoda al ocaso y procura organizarlo, incluso en los instantes más dolorosos, pues también el dolor es parte de la trama.

En suma, leídos a la distancia del tiempo, estos mensajes recuperan las circunstancias y las fechas hasta completar un esbozo de autorretrato, donde cumple descubrir un valioso y a veces desapacible panorama de la sociedad y de la vida literaria de su época.

Alivio de luto, *Mario Delgado Aparaín, Alfaguara, Buenos Aires, 1999, 243 pp.*

Las asimetrías de un excéntrico sirven de argumento a esta novela que capta las posiciones fascinantes, y caricaturescas si se quiere, del pueblo de Mosquitos. Según se nos dice, el protagonista, Gregorio Esnal, es «un aficionado al conocimiento de los hechos inservibles de la historia universal y a las emisiones radiales de onda corta». Un hombre de ojos enrojecidos por la lectura, rechazado por muchos de sus vecinos y proclive a las empresas delirantes. Desde cualquier ángulo que se intente percibir la extravagancia del personaje, aparece siempre ese estado mental suyo, casi patológico, que se caracteriza por el trastorno de sus relaciones con los demás. Afortunadamente para él, este orden vital va a revolucionarse cuando Gregorio, este don nadie algo estrafalario y borrachín, nunca lo bastante acosado, agote sus maneras de seducción como responsable de un curso de Historia de la Humanidad en la Casa Cultural de Mosquitos. Cosa curiosa: destacan entre sus primeros alumnos una docena de amas de casa, cuatro burócratas y tres poetisas solteronas. Traduciendo el nuevo compromiso, va a ser precisamente ese alumnado tan insólito el primer motor del cambio: lo adormecido se despierta y Gregorio encauza una inesperada subversión.

El hecho de examinar las frustraciones con ironía y llaneza caracteriza el quehacer narrativo del uruguayo Mario Delgado Aparaín (Florida, 1949), docente, periodista y autor de la novela que comentamos. Con habilidad para el retrato en miniatura, ha sabido transmitir ternura por los personajes sencillos, ocupados en tejer y destejer su pequeña revancha frente a quienes imponen su dominio. En la hora de los imperativos y la pasividad consentida, cuando es clara la pauta social, los actores de esta comedia vienen a poner en tela de juicio ciertos convencionalismos, dignidades y aprensiones, cargados en la actualidad latinoamericana. En suma, nos hallamos ante una pieza de ágil lectura, ocurrente, trazada con ingenio y claridad expositiva.

Cabe inspeccionar las hechuras literarias del escritor en sus anteriores entregas: dos libros de cuentos, *Las llaves de Francia* (1981) y *Causa de buena muerte* (1982), y cuatro novelas, *Estado de gracia* (1983), *El día del cometa* (1985), *La balada de Johnny Sosa* (1987) y *Por mandato de madre* (1996).

Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928), *Jorge Luis Borges, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, Barcelona, 1999, 373 pp.*

El paso de Borges por la vanguardia y sus asombros es una experiencia examinada por diversos analistas. Sobre el mismo decorado, lectores y críticos pueden revisar las pequeñeces del proceso en el epistolario que ahora se ofrece, compuesto por 71 cartas que documentan acerca de la formación literaria del escritor en su etapa juvenil: la del Borges veinteañero, canónicamente argentino e innovador, obstinado en la búsqueda de lo criollo, inventor de una biblioteca confortable desde la que va a inmortalizar cuanto desea y teme, conjeturando así las fuerzas que el mundo encierra. Si se quiere, hallaremos aquí al joven que persigue su inhallable identidad, al aspirante a literato que formula opiniones abruptas, propias de quien se permite definir la proclama del ultraísmo, dándose respuestas extremadas a las grandes preguntas de la literatura. Un escritor ambicioso que busca experimentar la contemporaneidad desde su peculiarismo argentino. (Es lo que trató de hacerle ver a César Fernández Moreno en 1967 cuando, en el curso de una entrevista, afirmó que posiblemente el valor del ultraísmo «fuera escaso; pero nuestro fervor, nuestro entusiasmo eran auténticos, y creo que el movimiento ultraísta sirvió como estímulo)».

En edición de Cristóbal Pera, esta correspondencia tiene una presencia crítica destacable gracias al prólogo de Joaquín Marco y a las notas de Carlos García. Quienes hayan repasado en alguna oportunidad la biografía de Borges conocerán la personalidad de los destinatarios de todo este correo: Maurice Abramowicz (1901-1981), compañero de *Georgie* en el Collège Calvin de Ginebra, y el poeta Jacobo Sureda (1901-1935), apasionado con su mismo tanteo. Como autor de cartas, Borges construye una juventud abocada a la escritura, y desde esta perspectiva desgrana la mayor parte de sus reflexiones. Así, revalidando el proyecto ultraísta, le dice a Sureda: «Mi posición actual ideológica la tienes –más o menos– en la Proclama de *Prisma* (...) Ya ves: el yo no existe, la vida es un bodrio de momentos descabalados, el Arte (concedámosle una mayúscula al pobre) debe ser impar y tener vida propia, lo autobiográfico hay que ahogarlo para mayor felicidad propia y ajena, etc... (¡Dos veces *propia y vida* en la frase anterior! Qué escándalo)». En este caso, hasta la advertencia final se corresponde con el descubrimiento de su propio lenguaje: una niebla de palabras y relaciones arquetípicas da sentido a esa ficción que viene a ser la vida. Borges (joven, inmodesto, variablemente sintentizado) es el primer

personaje de sí mismo y se ciñe a la empresa de sus corresponsales, que también son sus lectores y su espejo.

Más en el oficio, escribe líneas que reflejan el grado de madurez intelectual que ha podido obtener: «A veces pienso que es idiota tener esta ambición de ser un hacedor de frases más o menos mediocre. Pero ése es mi destino». Y sin perder ese dejo inicial, tan preciso, se suman dentro del epistolario los condimentos que, ya despojados de tentaciones porteñistas, realzarán su obra de madurez, sobrescrita, despreocupada por lo inmediato y llena de referencias a otras lecturas.

Fragmentos de amor furtivo, *Héctor Abad Faciolince, Alfaguara, Santa Fé de Bogotá, 1999, 357 pp.*

Periodista y traductor, el colombiano Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) ejerce con diversa eficacia el relato breve *(Malos pensamientos,* 1991) y la novela *(Asuntos de un hidalgo disoluto,* 1994). Asimismo, disponemos de ese íntimo arsenal que es *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1997), una fórmula a caballo entre los géneros, más que útil para comprender la medida íntima del autor. Ahora, con su imaginación abriendo paisajes más cálidos, Abad ofrece a los lectores una nueva entrega que dedica a las cualidades del furtivismo amoroso, transitorio, alternativamente paradisíaco e infernal. Y al penetrar en esta corriente de vida, da cuenta de las fases, censuras y formas del retozo, aun a riesgo de burlar las pautas y represiones de la pareja convencional.

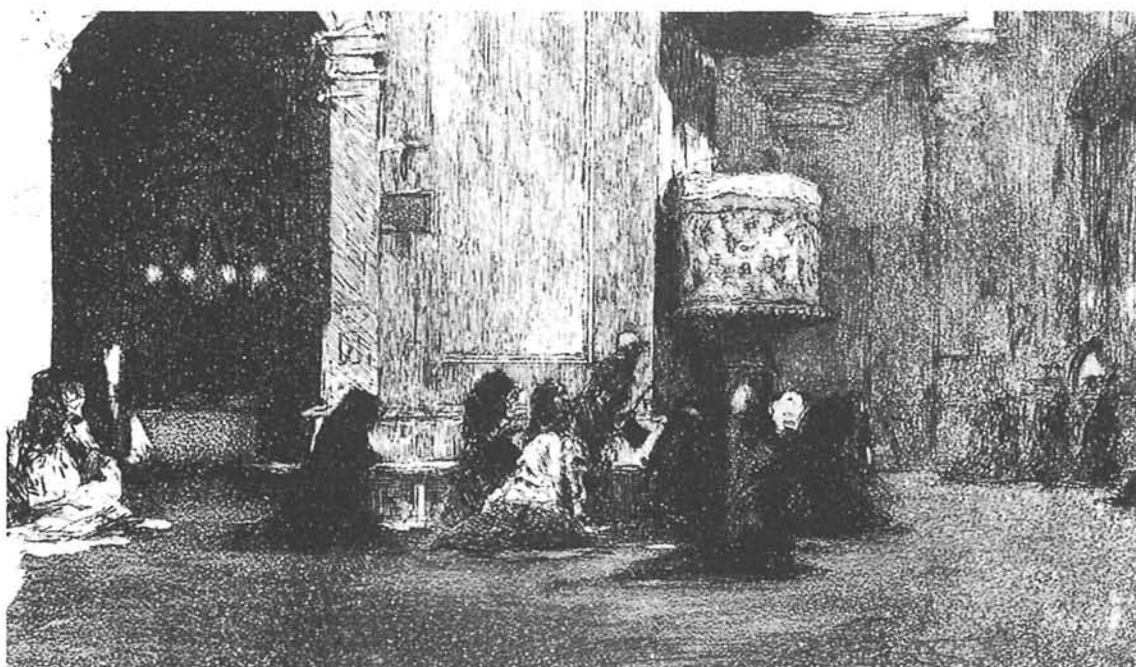
Sobre ese fondo, vale decir que «cuando el amor furtivo no es furtivo, es decir cuando deja de ser algo escondido, cuando el episodio secreto más significante se revela, adquiere un peso desmesurado». Estas líneas dan la temperatura del ambiente descrito en la novela, llena a la sazón de episodios que duplican la sombra de *Las mil y una noches* y el *Decamerón.* El autor parece conocer asimismo el recetario sentimental descrito por Roland Barthes en *Fragments d'un discours amoureux* (1977), si bien, obviamente, no llega a explorar todos los exilios, mutaciones y síntomas de aquel volumen. De ahí que asigne a la onda fluyente del discurso amoroso un devenir regulado, retrospectivo. Es posible, por consiguiente, que la narración acabe por parecerse a los papeles sueltos de una memoria erótica.

Rodrigo y Susana, los dos personajes que movilizan el relato, viven en Medellín, ensayando sus voluptuosidades en una fortaleza tibia, tranquila, en la cual se aíslan de un

entorno donde la muerte no suele llegar discreta y prefiere los disparos a la vejez. Prometiendo nuevas y cada vez más satisfactorias aventuras, Susana viaja en una dirección difícil. Pretende ser una nueva Scherezade que, como la hija del visir, cure a su modesto sultán de una catástrofe amorosa: la desconfianza en la mujer. Y cuando esa desconfianza pasa a lo genital, Susana recurre a una vieja terapia: verbalizar los episodios que han de animar el deseo de su compañero, a la vez confidente y sujeto (celoso) de la escena.

Como dijo Barthes, el lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Puesto a explorar la teoría, Abad Faciolince obtiene un desigual resultado a la hora de sublimar las piruetas del deseo en esta creación literaria donde se deslizan tanto el dispositivo de la sexualidad como su protocolo compasivo.

Guzmán Urrero Peña



Mariano Fortuny: *Iglesia de San José, en Madrid*

Los libros en Europa

Más allá de las nubes, *Michelangelo Antonioni, traducción de Juan Manuel Salmerón, Barcelona, Mondadori, 2000, 200 pp.*

Los 33 textos que componen este libro fueron publicados originalmente en Italia en 1983, cuando el famoso director de cine tenía 70 años, bajo el título de *Quel bowling sul Tevere* («Aquella bolera junto al Tiber»), que da nombre a uno de ellos. Ahora acaba de ser editado en castellano con el mismo título de la película en cuatro episodios que Antonioni, junto al alemán Wim Wenders, dirigiera en 1995, cuando ya había superado los 80: *Al di là delle nuvole* («Más allá de las nubes»), hasta el momento su última producción. Y quizá no les falte razón a los editores españoles al introducir este cambio, ya que aparte de incluir el volumen los cuatro relatos en que se basa el filme («Este cuerpo de barro», «Crónica de un amor que nunca existió», «La chica, el crimen...» y «No me busques»), se abre con otro, «El horizonte de sucesos», donde ese *más allá de las nubes* adquiere un sentido específico, iluminando no sólo los textos aludidos –y no precisamente con una luz tranquilizadora–, sino el resto del libro. Como dice Antonioni en este último: «Hacia los doscientos kilómetros el cielo es negro». Pero, para él, no se trata sólo de la negritud visible, sino también de otra insondable, metafísica, que hay que relacionar con la cita de Lucrecio que el cineasta –y, en estas propias páginas está la prueba, gran escritor– pone como epígrafe de su compilación. «Aunque ignoro cómo tuvo origen el mundo, / por los movimientos mismos del cielo / y por muchas otras cosas, / estoy seguro de que el mundo no ha sido creado para nosotros / por una voluntad divina tan plagada está de mal». Un mal que asoma, absoluto, inexplicable, en «Aquella bolera junto al Tiber», por ejemplo, o que se vela con las máscaras de lo ridículo («La rueda»), de lo estúpido («El desierto del dinero») o de lo grotesco («Un montón de mentiras»), por ilustrar algunos de los diversos ángulos desde los que es enfocado. Todos estos títulos, además, como la mayoría de los que componen el volumen, remiten a historias imaginadas por Antonioni expresamente para el cine –o, simplemente, a esbozos, gérmenes de ideas que bien pudieron haber tenido como término la pantalla–, pero que al final se quedaron en el papel. No importa: leerlas es como verlas.

Gracias a las cualidades inextricablemente unidas en él del cineasta y del narrador.

Ricardo Desau

Este momento sin tiempo, *Laura Huxley, traducción de Leonor Blánquez, ediciones Árdora, Madrid, 1999, 148 pp.*

Hay en la vida y en la obra –ya que ambas, aquí, son tan inseparables– de Aldous Huxley, un desarrollo creciente, cada vez más atento, en el estudio de la naturaleza humana. Un desarrollo que, reflejado en la novela, indaga al principio en el marco de las relaciones humanas a partir de la sociedad inglesa de la época, para avanzar luego hacia una toma de posición –de decisión– que se referirá no sólo a cuestiones puntuales de nuestro tiempo –el pacifismo, la tecnología, la superpoblación– sino a cuál sea la naturaleza misma de la conciencia humana y cuáles las condiciones que disminuyen o aumentan nuestra experiencia de lo real.

El libro de Laura Archera Huxley nos acerca a la última década de la vida del autor inglés del modo que sólo puede hacerlo un íntimo: «Aldous» es el compañero de Laura y también el hombre que no deja de dar conferencias y escribir libros que despiertan desde la perplejidad al entusiasmo. Sus novelas y ensayos son ahora el referente de una actividad pública completada por conferencias y encuentros que interesan tanto a la comunidad científica como al neófito. Y, con todo, la obra de este hombre crece en la soledad: «Aldous estaba consternado por el hecho de que no se tomara en serio lo que escribió en *La Isla.* Se consideró como una obra de ciencia-ficción, cuando no era ficción, porque cada una de las formas de vida que describió Aldous en *La isla* no eran producto de su fantasía, sino algo que se había puesto en práctica en un sitio u otro, incluso en nuestra propia vida diaria», recuerda Laura.

Formas alternativas de conciencia, experiencias con mescalina, psilocibina, L.S.D., quedan documentadas en este libro que significa una interrogación profunda para el lector, porque, ¿cómo dejar de ser lo que uno es? O, de otra manera, ¿cómo percibir que la conciencia del yo no es sino un paso en un camino? «¿Qué soy yo?», se pregunta Huxley en este libro que incorpora el fragmento inédito de la que iba a ser su última novela. «¿Qué soy...?» Una fuga, una perspectiva, que coloca la biografía propia en un momento del tiempo –un nivel del discurso, como de otro modo han enseñado los Foucault,

Derrida o De Man– cuya profundidad hay que penetrar. Y no para sustituir una voz por otra, desde la infancia a la senectud, sino para encontrar, por debajo y por encima de la conciencia del yo y la afirmación egocéntrica, una «lingua franca», una «cordura básica» que sería fundamento de todo: «una realidad que nada tiene que ver con objetos o sujetos, sino que es una unidad cósmica de amor», escribe Huxley a Osmond, relatándole su experiencia, en una carta.

«Nuestra tarea es despertar. Tenemos que encontrar los medios para detectar la totalidad de la realidad en esa parte ilusoria que es la única que nos permite ver nuestra consciencia egocéntrica», insiste Huxley aún en el ensayo sobre Shakespeare terminado tres días antes de morir. Una atención a lo personal que no olvida nunca la realidad social –los dos polos que constituyen el valor de la obra de Huxley–, porque, ¿cómo desarrollar una conciencia más despierta si la sociedad permanece anclada en narraciones ideológicas obsoletas y en prejuicios culturales, étnicos y religiosos que fomentan la división y la lucha? En uno de sus últimos ensayos, *Cultura e Individuo,* escribe con preocupación: «En un mundo con un crecimiento explosivo de población, precipitados avances tecnológicos y un nacionalismo militante, el tiempo de que disponemos está estrictamente limitado». Y Laura, recordando una conferencia de Aldous Huxley, pronunciada poco antes de morir: «Es un tanto embarazoso que después de cuarenta y cinco años de investigación y estudio, el mejor consejo que puedo darles es que sean más amables unos con otros».

Luis Bodelón

Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español, *Mechthild Albert (ed.), Vervuert, Frankfurt a.M., 1998, 276 pp.*

Como se recordará, el título de la monografía editada por Albert alude a la más citada de las frases que don Miguel de Unamuno espetara a Millán Astray el 12 de octubre de 1936 en el paraninfo de la Universidad de Salamanca con ocasión de la apertura del año académico: «Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta [...]». Título bien elegido, tratándose de una gavilla de ensayos de distinta naturaleza pero de parecida enjundia sobre la literatura e ideología falangistas. El volumen consta de cinco partes o secciones, tituladas, respectivamente: «Política e ideología», «Configuraciones literarias e ideológicas», «Teatro y propaganda», «Mitos literarios y la guerra civil» y «El fascismo en la literatura de la democracia».

La primera sección es la sola que aborda explícitamente aspectos históricos, ideológicos, políticos y económicos. Los tres trabajos que la integran indagan, respectivamente: a) sobre los significados del término *fascista* en los años de la II República y sus semejanzas y diferencias con los «modelos» foráneos; b) sobre los significados de algunas características clave de las varias etapas de la realidad política del franquismo (autarquía, autoritarismo y modernización de la última década); y c) sobre el filosefardismo defendido y postulado por intelectuales conservadores o incluso declaradamente fascistas (Giménez Caballero era quizá el caso más llamativo) en las páginas de *La Gaceta Literaria* (un filosefardismo, por tanto, en clara discrepancia con el antisemitismo postulado por el fascismo alemán).

Los ensayos de la segunda sección versan sobre obras de José María Salaverría, Concha Espina y Tomás Borrás, y constituyen tres ejemplos ilustradores de la configuración del pensamiento reaccionario, del estorbo deliberado de la emancipación femenina y del arranque de la escritura tremendista (un tremendismo de terso cuño fascista). En la parte tercera se vuelve sobre la pregunta del teatro de masas en la época de la II República y se analizan piezas de teatro de Ignacio Luca de Tena desde la estética de lo trivial como instrumento ideológico y de Agustín de Foxá como paradigma literario de la propaganda franquista. En la sección penúltima se estudian algunos procedimientos literarios utilizados por autores fascistas para configurar el «mito del imperio» y se indaga sobre el alcance político, histórico y cultural del Madrid republicano asediado –Madridgrado para los asediados– y la fobia vengadora contra la capital «traidora». En la sección que cierra el libro se analizan algunas obras recientes que tematizan los años de la dictadura, entre las que figuran *Los rojos ganaron la guerra* (de Vizcaíno Casas), *La cólera de Aquiles* (de Luis Goytisolo), *La muchacha de las bragas de oro* (de Juan Marsé), *Beatus ille* y *El jinete polaco* (de Muñoz Molina), *Los mares del sur* y *El pianista* (de Vázquez Montalbán) y *El mismo mar de todos los veranos* (de Esther Tusquets).

Los quijotes del Quijote. Historia de una aventura creativa, *José Ángel Ascunce Arrieta, Edition Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro, estudios de literatura, vol. 43), Kassel, 1997, 547 pp.*

La monografía de Ascunce Arrieta sobre el *Quijote* no es una más: sin dejar de ser erudito y estar muy

bien documentado, el estudioso se centra más en el texto narrativo en sí que en la (desde hace tiempo inabarcable) bibliografía quijotesca, desde la convicción de que la realidad existencial de Cervantes determinó en buena medida la dinámica de la composición de la novela. Otro aspecto novedoso es la reflexión sobre los posibles efectos que manan de la redacción ternaria de la obra en sintonía con las tres salidas del hidalgo manchego.

Integrado por cuatro capítulos de dispar extensión y una extensa conclusión, el primero (pp. 9-63) profundiza en aspectos biográficos y en la personalidad y el pensamiento cervantinos, considerados en y desde las coordenadas histórico-sociales y temporales. El segundo (pp. 65-142) versa sobre la primera salida, germen de la entera obra, proemio de una aventura creadora de gran calado y, a la vez, novela ejemplar tanto por su concepción como por su forma narrativa y estilística. Pero no se trata de una novela ejemplar más de las que ya tenía ultimadas, puesto que su alcance, las características de los elementos que la integraban (el «caso» del hidalgo cincuentón, su locura, el cariz de sus alucinantes aventuras –o «hazañas»–) y el desenlace de esta primera salida ofrecían un potencial de ingredientes que se prestaban para su ampliación y desarrollo. El capítulo central (pp. 143-298) es el más original e innovador, puesto que en él muestra el estudioso los entresijos de la creación cervantina, los elementos que hacen del *Quijote* una novela moderna y polifónica y la voluntad del autor de desbordar formas narrativas gastadas, de ampliar perspectivas creadoras y de ensanchar los horizontes del relato mediante digresiones y tanteos.

El último capítulo (pp. 299-488) –el más extenso– estudia las estructuras y los significados de la tercera salida como respuestas narrativas a tentativas, destrezas y procesos novelísticos de la segunda y también desarrolla de manera convincente los propósitos y el cometido: exponer e interpretar el pensamiento y la creación de la última etapa de Cervantes, consciente de que ya estaba con el «pie en el estribo».

Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur, *Walther L. Bernecker – Klaus Dischert (eds.), Vervuert (Biblioteca Ibero-Americana, 65), Frankfurt a.M., 702 pp.*

Quienes se dedican a la enseñanza de la literatura y cultura españolas en los países de lengua alemana disponen de un manual de introducción a la España contemporánea.

El libro está dividido en cinco secciones, en líneas generales, a los temas siguientes: I, Consolidación

democrática y nueva cultura política; II. Monarquía, Ejército y economía; III, Cambios y transformaciones en y de la sociedad; IV, España y lo foráneo; V, Cultura y medios de comunicación. Cada una de las secciones está integrada por varios capítulos –cuatro en el caso de las tres primeras, y tres y cinco en el de las demás– inherentes y perfectamente ajustados a los objetivos elegidos. Pero amén de la calibrada y perspicaz elección de los temas, entre los logros del cometido figura el haber podido contar con una serie de especialistas no sólo dispuestos a colaborar, sino a redactar un trabajo destinado específica y explícitamente al volumen. Los resultados son, como cabía esperar, de un alto nivel científico, de novedosos enfoques metodológicos y a veces incluso sumamente originales.

Los cuatro trabajos que integran la primera sección versan, respectivamente, sobre los procesos y mecanismos de la consolidación democrática, el regionalismo y las autonomías (1977-97) y la cultura política. Se trata de una gavilla de estudios bien enfocados y altamente complementarios, de los que se desprenden resultados que sospecho novedosos incluso para los estrategas de los partidos políticos españoles.

De los cuatro ensayos de la sección segunda, el primero analiza el papel del rey y de la monarquía en el proceso de democratización, la posición del monarca en la Constitución y la decisiva aportación del soberano a la erradicación de la dictadura; el segundo estudia el papel y el significado del Ejército desde la caída del régimen y su grado de aceptación social; el tercero ofrece una vista panorámica de la economía española en su largo itinerario hasta Maastricht; el último brinda una detallada vista de conjunto sobre el desarrollo de las relaciones laborales y los sindicatos en la España democrática.

Los cuatro capítulos dedicados a los cambios sociales versan, respectivamente, sobre las acusadas transformaciones sociales que tuvieron lugar durante la transición, la nueva actitud frente a la Iglesia y la religión, los sistemas escolares y las varias etapas de las reformas y los concluyentes cambios de la situación de la mujer durante la transición y la primera etapa socialista.

La sección relativa a España y lo foráneo se abre con un trabajo quė pulsa muchos acordes en torno a las relaciones entre españoles y foráneos y/o extranjeros (términos ambos entre tanto de semántica resbaladiza y versátil) y al trato que reciben en la España oficial y cotidiana. El segundo ensayo aborda un tema no menos espinoso: la imagen de América Latina en España; una imagen transida de etnocentrismo, y de un panhispanismo asociable a ideas poscoloniales. El último trabajo está dedicado al análisis del

sector turístico y su desarrollo desde 1950 hasta 1996 y a la presentación de las razones por las que España sigue siendo el país elegido por la mayoría de los turistas europeos.

La última sección consta, como queda indicado, de cinco ensayos, todos a cual más novedosos, tanto por los temas tratados como por el modo de analizarlos. El primero es quizá el más arduo y movedizo, puesto que analiza la posición de los intelectuales hacia 1975 (obligados a elegir entre la autonomía, el compromiso y la participación en el poder), su situación histórica, política y cultural en una época de transición, el peso de la tradición y el pasaje de la oposición al franquismo a la responsabilidad política (1976-1982), los cambios de la década de los 80 y el papel de columnistas, cronistas, «analistas simultáneos» y creadores de opinión. Innovador y original en su acercamiento es el ensayo sobre el mundo literario y editorial y la actual mercantilización de la cultura, (ilustrado con ejemplos convincentes y sazonado con anécdotas divertidas y significativas, que abarcan desde la literatura juvenil (y las batallas libradas en torno a los pingües negocios de los libros de texto) a los premios literarios y al «infotainment» alimentado por novelistas y cineastas. De especial interés es el trabajo sobre la prensa diaria de calidad, el *boom* de los suplementos semanales, los periódicos (que también actúan como empresas de «opinión») y la posición del diario en el concurrido mercado de los medios de comunicación. El ensayo dedicado a la producción cinematográfica y a las principales tendencias de los últimos veinte años está cuajado de información sobre la industria cinematográfica española, con puntualizaciones sobre las estrategias de cooperación e interpretaciones convincentes de las obras más significativas de Almodóvar, Trueba y Amenábar. El último trabajo desvela aspectos capitales del futuro mercado de las telecomunicaciones, con datos de interés sobre las sañudas batallas políticas, jurídicas y económicas en torno a la televisión digital y a la transmisión en directo de los partidos de fútbol.

J.M. López de Abiada

Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, *Arthur C. Danto, Barcelona, Paidós, 1999, 251 pp.*

Dar cuenta, desde un punto de vista filosófico, de la situación del arte en la actualidad es el propósito de este libro de Arthur C. Danto. La pregunta decisiva sería, tal como

escribió Heidegger comentando lo dicho por Hegel acerca de la muerte del arte, si éste ha dejado de ser un elemento esencial para la constitución de nuestra verdad histórica. Ahora bien, precisamente en la historia ha ido cambiando la definición de lo que se considera arte. Danto no llega a definirlo sino que sostiene que una definición esencialista del arte debería poder abarcar «todo lo que es arte». No he sido capaz de encontrar en el texto tal definición que quiere conciliar esencialismo e historicismo.

A este respecto, es relevante que quizás el apoyo teórico más importante del libro de Danto no sea Hegel sino Wölfflin quien había escrito que: «No todo es posible en cualquier tiempo, y ciertos pensamientos sólo pueden ser pensados en ciertos estadios del desarrollo». Lo cual conduce a una posición inevitablemente historicista. Siguiendo esta estela, Danto considera que no hay propiamente arte antes del *Quattrocento;* sólo a partir de entonces se comenzó a pensar en términos de una realidad especial que demarcaba como exteriores a ella –fuera de su linde– a otras. El fin del arte adviene cuando la reflexión filosófica sobre el arte se ha convertido en un aspecto inexcusable del proceder artístico. El arte sería un tipo de realidad cuyos límites temporales estarían aproximadamente entre 1435 –fecha de redacción del tratado de Alberti sobre pintura– y 1962, con la consolidación del *pop art.* En ese momento se hace posible, inexcusable, preguntarse qué es lo que distingue a algo que se nos presenta como obra de arte –las cajas «Brillo» de Warhol, por ejemplo– de una realidad extraartística indistinguible de aquellas –los recipientes comerciales Brillo. Cualquier realidad podría exigir su reconocimiento como artística y, por tanto, fuera del límite del arte no quedaría nada. Una situación que a Danto le complace por lo que entraña de pluralismo y tolerancia ya que no existen reglas de ningún tipo. Pero que, reconoce, nos deja también perplejos.

Cabría objetarle a Danto que desde el momento en que se resolviera de forma satisfactoria –de forma esencialista tal como él dice pretender– la pregunta de a qué puede llamarse arte quedaría inmediatamente restablecido un criterio de demarcación entre lo artístico y lo no artístico. Se aclararía, entonces, también cuál puede ser la función de la crítica. La respuesta sería, quizás, –y de acuerdo con Wölfflin– que ello es históricamente difícil ya que en nuestro tiempo de postmodernidad ya no existen lo que Lyotard llamó «metarrelatos». Efectivamente Danto identifica en el arte occidental dos narrativas maestras que han señalado direcciones al arte: la primera, conceptualizada por Vasari, concibió el arte como mimesis, como conquista de la representación visual. La segunda, teorizada

por Greenberg, habría perseguido la pureza en el arte tras identificar las características esenciales de éste. (De ahí que el arte representacional del *pop* o del surrealismo no fueran propiamente artísticos según el crítico norteamericano.) En cada una de esas dos fases, la crítica se atribuyó tareas distintas a sí misma. Con el fin de las narrativas maestras, todo puede ser arte. Reina la libertad. La pregunta planteada por Danto queda sin resolver: ¿por qué, de hecho, distinguimos entre «objetos artísticos» y «objetos reales»?

Pese a las dudas que he expresado nos hallamos ante un texto de gran interés y amenidad, donde hay interesantes reflexiones sobre aspectos del arte del siglo XX, de los museos o de la crítica. Lástima que abunden términos o expresiones que afean notablemente la traducción. Basten como ejemplo: «distrayente» (38), «una historiadora de mi conocimiento» (50) o «implicación de que quien no adhiere debe ser suprimido» (51).

Rafael García Alonso

Lacan, *Alain Vanier, traducción de Francisco Martín Arribas, Alianza, Madrid, 1999, 100 pp.*

Seguido como un fundador o cuestionado como un charlatán, el psicoanalista francés ha merecido todos los encomios y denuestos que suelen acompañar a la gloria, tan cierta o efímera que sea. Vanier, que es un experto cazador en la selva lacaniana, ha hecho un manual rápido y diáfano para no iniciados, de modo que se tengan en un puño las numerosas categorías propuestas por Lacan, desbrozando lo que es escritura y la oralidad de sus seminarios. Se puede hablar de un mentor o guía o vocabulario de extrema utilidad para quien quiera adentrarse o repasar la obra de Lacan.

Proveniente, a la vez, de la ciencia médica y del surrealismo, Lacan ha propuesto una relectura de Freud apartada de cualquier cientificismo, reivindicando para el psicoanálisis una dosis de cosa inclasificable (o salvaje, *Wild),* que no se resuelve en ciencia experimental ni en práctica iniciática, y que intenta liberar la palabra, quitarle la mordaza impuesta por la cultura y que la hace palabra pero que le impide decir todo lo que puede decir, que es infinito.

Ya los románticos se habían ocupado del asunto, y Freud les debe lo suyo, especialmente a través de su albacea Schopenhauer (albacea del romanticismo y de Freud). En Lacan, al hacernos sujetos en tanto resultados del deseo de ese Otro del que apenas sabemos que es mayúsculo, otro y único (¿Dios, quizá?), la infinitud del discurso está servida, a cuenta de que el Otro es absoluto, o

sea misterioso. La mujer parte en su busca y goza con su encuentro o supone que es El quien la hace gozar. El varón es el vehículo subjetivo, enmascarado de Yo, que asiste a la ceremonia con su notoria diferencia. Es un auxiliar pero privilegiado y definidor. Por eso existe, al revés que la mujer, que está ahí, siempre, pero sin existir. Y un tercero en discordia-concordia: el lenguaje, que nunca veremos como tal, sino disimulado en palabras, gestos, tonos, ademanes, signos.

El monoteísmo como problema político, *Erik Peterson, traducción de Agustín Andreu, prólogo de Gabino Uríbarri, Trotta, Madrid, 1999, 137 pp.*

Aristóteles explicó la conveniencia de la monarquía porque no es bueno que muchos manden. Desde entonces se ha intentado fundar la institución monárquica tanto en razones terrenales como en bases sobrenaturales. El helenismo, elaborando la fe judía en un Dios único, concluyó que el cristianismo debía apoyar la existencia de un rey único como la divinidad, un emperador. Pero tropezó con el dogma de la Trinidad y la existencia de dioses locales, respetados por el poder romano. Cuando Cristo nació, ya apenas había reinos particulares, de modo que la identificación Cristo-Emperador no resultaba difícil.

De hecho, Cristo aparece en numerosos textos de la Iglesia primitiva como *rex* o *imperator.* Él dijo que su reino no era de ese mundo, pero ¿significaba el aserto que no era terrenal o no era actual? ¿Es Cristo el rey de un dominio extraterrestre o de la Tierra futura? Desde luego, la cosa da para mucho y, como siempre en el cristianismo, para soluciones encontradas y beligerantes entre sí.

Peterson (1890-1960), teólogo alemán y prudente, se inclina a favor de la espiritualidad. El monoteísmo no sirve para justificar ningún poder terrenal porque se reduce, en tal caso, a instrumento mundano. Cristo reina, pero no en la Tierra, donde ha venido a revelar la verdad y a ser sacrificado, ya que ambas cosas van necesariamente juntas. Con todo, se sigue especulando con un Cristo Rey, que enfrenta al padre con el hijo y al hermano con el hermano, dispuesto a ser el antiguo Dios de los Ejércitos o un barbudo y atrevido guerrillero tercermundista.

Figuras de lo pensable, *Cornelius Castoriadis, traducción de Vicente Gómez, Cátedra, Madrid, 2000, 293 pp.*

El griego Castoriadis (1922-1997), escritor francófono, desple-

gó variados saberes, que aparecen ejemplificados en esta miscelánea de sus últimos años: filología clásica, marxismo autocrítico, psicoanálisis, epistemología de la ciencia, economía política, socialismo de aquella manera (el de su revista *Socialisme ou barbarie).* Defensor de la historicidad del hombre, de su autonomía individual y social, moderno, en suma: a su vez, reconocedor de la insanable imperfección de toda empresa humana, a contar desde la más ambiciosa y sólida, el capitalismo; aceptador de la economía política, pero no de su carácter científico preciso y previsor; demócrata, pero a la manera fundacional de la democracia, como la autogestión de toda la vida social; etcétera.

Didáctico y diáfano, Castoriadis se mete entre disciplinas cercanas pero dispares, demostrando su habilidad para pensar cosas heterogéneas como la guerra y la neurosis, el odio como afecto fundamental a la madre y a la sociedad (en consecuencia: a uno mismo y a los demás), el caos y las determinaciones de los objetos por medio del número y el espacio.

Castoriadis tuvo sus bestias negras y las exhibe en su zoológico particular: Heidegger, Lacan, las instituciones ortodoxas, los políticos conservadores de diverso pelaje, la concepción totalitaria de la vida. La suya es una defensa de lo imaginario social y la imaginación individual, como campo de lo indeterminado, lo creativo, lo futuro: la libertad entendida como manos a la obra, como ejercicio concreto y asociativo de esa indeterminación. Un siglo extremadamente civilizado y bárbaro, liberal y opresor, opulento y miserable, le indujo la necesaria vocación que articuló su vida: buscar espacios de libertad en medio de la sociedad que todo lo condiciona, lo instituye y lo compulsa.

Historia de la violación. Siglos XVI-XX, *Georges Vigarello, traducción de Alicia Martorell, Cátedra, Madrid, 2000, 394 pp.*

La historia de los delitos vinculados al sexo tropieza con ciertos inconvenientes cuando se trata de tiempos alejados del nuestro: falta de denuncias, encubrimiento de sujetos de alto nivel social, ocultamiento de hechos por entender que pueden dañar el honor de la mujer violada, negación de los casos de violación homosexual, etc. En estos terrenos, el historiador debe valerse de ajustadas hipótesis.

Distinta es la situación a partir del siglo XVIII, cuando aparecen las primeras y tímidas medidas de protección a los menores y se vislumbra un cambio de concepto que cristalizará avanzado el Ochocientos: la violación no es un delito contra el pudor sino contra la libertad sexual, en especial la correspondiente a la mujer.

A esta evolución se añaden unas estadísticas criminales más nutridas y puntuales, la inquietud de la ciencia psiquiátrica en cuanto a la anomalía mental del violador, la influencia del medio ambiente, la degeneración innata o adquirida, etc. La investigación de Vigarello llega a nuestros días y recoge el aumento de los hechos conocidos de violencias sexuales, aumento que refleja equívocamente la realidad de los hechos y que más bien responde al creciente estado público de la cuestión.

La masa ingente de aportes documentales está limpiamente procesada y permite advertir la extrema seriedad de la investigación. Categorías propias del derecho penal, la filosofía, la ciencia biológica, la literatura y la crónica son manejadas con habilidad y solvencia, de modo que entendemos con nitidez el alcance de los hechos y la evolución de la mentalidad social inherente a los mismos, tanto del lado del violador, como de su víctima y del Estado que actúa en nombre de la sociedad.

La estructura de la realidad, *David Deutsch, traducción de David Sempau, Anagrama, Barcelona, 2000, 398 pp.*

Con apoyo en Popper y combatiendo algunas convicciones tópicas, el profesor Deutsch (universidad de Oxford) analiza las distintas vías de acceso al conocimiento de la realidad: el inductivismo, el biologismo, el evolucionismo y la epistemología problemática, que se libera de la observación para concentrarse en la explicación y en la crítica de la razón científica.

La pluralidad de universos (el pluriverso, como Deutsch lo denomina), el carácter intermitente, fragmentario y no lineal del tiempo, la inconstancia de los objetos llamados materiales, la realidad virtual y la limitada capacidad de imitar objetos, los deslindes entre la convicción teológica y la certeza cuestionable de la ciencia, son algunos de los incisos recorridos. Desde luego, la historia de la ciencia –más estrictamente, de la casuística y de la epistemología de las ciencias– insiste en estas páginas, que desaguan en el problema de los problemas: el punto de partida y la meta de la ciencia no son científicos y no resisten los embates del arte, la religión y la filosofía. De ahí la necesidad de un diálogo constante, un estado de asamblea igualitario del conocimiento, sin inquisiciones amenazantes ni arrogancias científi-

cistas, sin mistificaciones lexicales ni delirios metafísicos.

Vivimos en un mundo real y cualquier solipsismo es insostenible, pero no sabemos qué calidad última es la de ese mundo real, siquiera si es algo que cabe denominar, con justeza, mundo. La realidad se nos resiste y nos contesta, se nos opone y nos interpela, porque somos animales de saber, pero no hemos encontrado la Clave de las claves para acabar de conquistarla. Con amena exposición y abundante ejemplificación, Deutsch va y viene de los principios a las utopías, pasando por la historia de los conocimientos y la construcción de un Saber de los saberes, la Episteme definitiva.

La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo, *Hans Jonas, prólogo de José Montserrat Torrents, traducción de Menchu Gutiérrez, Siruela, Madrid, 2000, 415 pp.*

Aparecido en 1958 y reeditado con correcciones en 1962 y 1970, el estudio de Jonas se ha convertido en la obra canónica moderna sobre la materia. En él hace una barrida histórica desde la impregnación gnóstica oriental del pensamiento griego hasta el helenismo y sus contactos con los (negados por la ortodoxia católica) orígenes del cristianismo. Sigue la línea a través de sus variantes (Simón Mago, Marción, el hermetismo, el maniqueísmo, la especulación valentiniana) para advertir en qué medida silenciosa y sutil aparece la gnosis en la filosofía cristiana «oficial» y en el pensamiento clásico griego.

Como buen alumno de Heidegger y lector de Nietzsche, Jonas señala que el gnosticismo, lejos de ser una curiosidad arcaica para estudiosos de las religiones comparadas, tiene un vínculo fuerte con el nihilismo contemporáneo, con el existencialismo que va de Pascal a Sartre y –cabe agregar– con expresiones de la literatura del siglo XX, entre Kafka y Borges.

Un mundo hostil al hombre, obra demoníaca que lo aparta de Dios, una aspiración angustiosa por la luz en un medio tenebroso, las contradicciones trágicas de la condición divina, la falta de armonía cósmica, el abandono del hombre en un mundo extraño pero que parece ser el único disponible, todo ello hace a la actualidad de esta doctrina que vio en la intuición la identidad de la verdad como iluminación y unidad, poniendo en duda todo el saber discursivo de Occidente. Con mirada diáfana, paciencia científica y economía narrativa, Jonas compone una obra maestra en la historia del pensamiento, explorando el lado penumbroso de nuestras tradicio-

nes, tan fácilmente canonizadas y tan problemáticas al examinarse en detalle y más allá de toda consabida apariencia.

Los filósofos y la política, *Manuel Cruz (compilador), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999, 190 pp.*

Los filósofos han perdido protagonismo político en favor de otros especialistas. Preocupado por el fenómeno, el profesor Cruz ha reunido a dos estudiosos españoles y dos italianos para reflexionar sobre el tema.

Remo Bodei encara el asunto como crisis de la domesticación de la historia, ausencia de ondas largas y metarrelatos, con una doble consecuencia: decadencia de lo público y reino del placer de vivir el momento sin historia, en plan íntimo y privado. Lo colectivo renace en lo comunitario, en la pequeña patria que reacciona frente a la globalización. La caída de lo político absolutiza la utopía como realidad, separando la búsqueda de la felicidad (ideal ilustrado) de lo social.

Roberto Expósito encara la anomia contemporánea, la escisión entre ley y norma, entre mandato y contenido del mandato, que se ha abstraído hasta tornarse imperceptible. Tampoco existe ya un sujeto único y constante, compacto y homogéneo, que sostenga al orden jurídico. Hace falta que internalice al otro y no que lo perciba como enemigo.

Mientras Felipe Martínez Marzoa bucea en los orígenes clásicos de la política, José Luis Villacañas Berlanga investiga la teología política como la secularización moderna de la virtud salvífica medieval, que conforma a las elites contemporáneas. Para sustituir dicha teología propone una noción antropológica radicalmente democrática del ciudadano, que sustituya el miedo del hombre a sí mismo (fundamento del Estado moderno, neutralizador de la muerte) por la confianza en el otro.

A pesar de su brevedad, este *reading* diseña una sintomatología: la política contemporánea necesita relegitimarse, tornarse radicalmente laica, incorporar al otro como prójimo y no como enemigo, redefinir la *polis* como el espacio común de unos individuos que son, a la vez, distintos y comparables.

B. M.

El fondo de la maleta
Marcel Mauss (1872-1950)

Nacido en el cogollo del judaísmo francés, en la Alsacia, donde también prosperaron el revanchismo y el antisemitismo, sobrino de Emile Durkheim, pope de la sociología gala, a Mauss le tocaron fuertes herencias. Como tales, para aceptar o revisar. De muchacho asistió al asunto Dreyfus y al nacimiento de lo que Bernard Lazare bautizó «intelectual», el que actúa con el pensamiento, el productor de ideología. Mauss decidió abandonar el judaísmo y militar en el socialismo, más concretamente en el POSR, la sección obrerista del movimiento. Toda su vida sería un activo cooperativista, un creyente en la república cooperativa del futuro como base de una sociedad socialista.

También siendo joven disintió de Georges Sorel, maestro de Lenin y de Mussolini. Por eso tomó precoz distancia del comunismo ruso, que vio como una expresión del nihilismo, la creencia en que la destrucción del Estado burgués generaría una supuesta felicidad popular. Mauss consideró que tanto el fascismo como el bolchevismo eran formas de regresión de las sociedades modernas, propias de pueblos políticamente ineducados. Como otros socialistas franceses –Albert Thomas y Léon Blum– desvinculó claramente el comunismo del socialismo, negando el carácter socialista del primero. No hay socialismo sin consenso, sostuvo Mauss; no se puede imponer el socialismo a golpe de decretos emitidos por una dictadura del partido único sobre la clase obrera. Tampoco hay socialismo si se destruye la economía, es decir el mercado. Sus observaciones, leídas a la distancia, parecen anticipatorias del mundo actual. La conclusión maussiana es que no habrá nunca sociedades puramente socialistas como no las hay puramente capitalistas.

La otra pesada herencia para someter a beneficio de inventario fue la sociología. Francia la había originado con Saint-Simon, Comte, Enfantin y la formación de una escuela progresista, institucionista y tradicionalista. Mauss la recibió y criticó por influencia de la escuela alemana, renuente del positivismo, y por el gran ejemplo vivo de las sociedades anglosajonas, en especial Inglaterra. Más que sociología, hay para Mauss una manera sociológica de tratar los fenómenos humanos. No ciencias sociales, sino un campo genérico de la ciencia social.

También revisó Mauss la categoría de pueblos naturales o primitivos. Toda sociedad es civilizada y

se impone, pues, el comparatismo en sustitución del progresismo. No hay progreso absoluto, sino en relación con determinadas sociedades, actualmente interdependientes, aunque exista un progreso ideal, el protagonizado por un sujeto también ideal, la humanidad. La vida social crece y decrece en intensidad, oscila entre el reposo y la actividad, gasta y repara. Los sociólogos han de estudiar el origen común de todos los mitos sociales, notoriamente a partir de una historia comparada de las religiones, renunciando a dividir las sociedades en primitivas y avanzadas. Las mismas estructuras económicas son fenómenos psíquicos antes que materiales.

Mauss giró su pensamiento en torno a la importancia social del sacrificio, es decir del acto por el cual los individuos entregan a la sociedad algo que consideran sagrado. A su vez, consideró que esta categoría, cuya contrapartida es el don, es arbitraria y puede alterarse por convención, lo cual cuestiona toda idea de sociedad natural y orgánica, y cualquier fundamentalismo. Lo social es el dominio de las modalidades. La sociedad, un acto continuo de invitación, reciprocidad, expectativa, espera. Pensar, a su vez, es agruparse: no hay pensamiento fuera de la sociedad, no se piensa sin tener en cuenta a los demás.

Fragmentaria y alejada de todo sistema, escasamente empírica, la obra de Mauss se encamina a temas abiertos, que se rozan con incontables disciplinas: la magia, el maná, la oración, la moneda, el don, el nombre. Por eso ha interesado a escritores como Michel Leiris y Georges Bataille, y a investigadores sociales que no fueron discípulos suyos pero que aceptaron su maestría, como Raymond Aron, Claude Lévi-Strauss y Pierre Bourdieu. Entre sus alumnos directos figuran casi todos los trabajadores del área en la Francia de su tiempo: Georges Dumézil, Roger Caillois, Alexandre Koyré, Louis Dumont, Jacques Soustelle, Alfred Métraux, Paul Rivet. Varios de ellos partieron lejos a explorar comparativamente sociedades, mitos, lenguajes. A todos los sorprendió el retorno de los brujos en la política europea del siglo XX. Mauss también colaboró a cultivar sus perplejidades. No dejan de ser las nuestras. De ahí, su vigencia.

El doble fondo

El Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella

Los museos y las bibliotecas, si se entienden ambos como realidades llevadas a cabo con conocimiento y competencia, son dos de los elementos más importantes que expresan la conciencia y la voluntad de un pueblo por dotarse de memoria y proyección, de historia y de futuro. La fundación en 1992 de un museo del grabado contemporáneo en Marbella, lugar lamentablemente ajeno a la actividad cultural –o sólo con un baño epitelial que nunca llegó a calar en las instituciones y en las gentes del pueblo– fue un acto significativo y pionero. Fue, y sigue siendo, el primer museo del grabado de nuestro país. Situado en el casco antiguo, ocupa un edificio del siglo XVI, el antiguo Hospital Bazán, rehabilitado y acondicionado acertadamente para el uso museístico a que lo destinó el ayuntamiento. Pero la idea surgió del historiador y crítico de arte José Luis Morales y Marín, fallecido en 1998, al donar su importantísima colección de grabados, hoy notablemente incrementada alcanzando una cifra superior a las tres mil estampas. Hay que señalar que dicha colección abarca desde algunos grabados del siglo XVI hasta la producción de nuestros días, en sus más variadas técnicas gráficas. En las diversas salas puede verse la plural aventura del grabado en nuestro país, de manera rotativa debido a que sería imposible por las limitaciones del espacio, siguiendo los criterios estéticos y didácticos de José María Luna, quien desde su inauguración es su Conservador Jefe y un imaginativo y ferviente defensor del papel que un museo como este puede cumplir como detonante de la curiosidad intelectual y estética en un medio poco propicio pero afortunadamente no estéril. En la actualidad su director es José María Morales Camón que cuenta con la colaboración del profesor Wifredo Rincón García.

La Fundación del Museo, constituida también en 1992, ha tratado de promocionar el grabado como obra original, aunque seriada, revalorando una noción que aún no tiene en España el prestigio que merece. Piénsese que hasta hace muy pocos años se podían encontrar, vendidas en algún centro oficial, estampas de grabados (realizadas con las planchas originales) de Goya, Fortuny y otros, vendidas a muy bajo precio y, lo que es real-

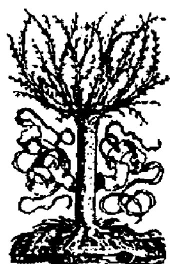
mente alarmante, sin verdadero control de la calidad de dichas estampaciones. Además de otras consecuencias, esto equivale a una infravaloración del sentido del grabado como obra. Junto con la exhibición del acervo del museo, de manera complementaria desarrolla diversas tareas: exposiciones temporales, en ocasiones en colaboraciones con otras entidades, de autores como Goya, Picaso, Mariano Fortuny, José Caballero, José Hernández, Luis Caruncho, Eduardo Urculo, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Brinkmann, Francisco Peinado, Gustavo Torner y Gregorio Prieto entre otros muchos; exposiciones itinerantes, ciclos de conferencias, centradas habitualmente en el mundo plástico pero sin desdeñar la literatura y la historia, y, finalmente, cursos de grabado. Como tantas otras entidades culturales, la Fundación del Museo otorga anualmente los Premios Nacionales de Grabado, que sirven de reclamo y acicate. Por último y enlazando con lo que decíamos al comienzo, este museo posee biblioteca especializada en arte, abierta al público, aunque necesitada de un mayor espacio. Por su importancia ya incuestionable y por el empeño de muchas de las personas que lo alientan, se trata de una institución que hay que defender y enriquecer.

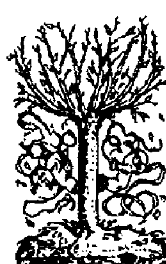
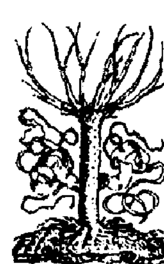


Mariano Fortuny: *Una calle de Sevilla*

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires)
LUIS BODELÓN: Periodista y crítico español (Madrid)
JODI CAMPBELL: Hispanista norteamericana (Centenary College, Los Angeles)
PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Madrid)
DELFÍN COLOMÉ: Compositor, crítico musical y diplomático español (Madrid)
MANUEL CORRADA: Escritor español (Santiago de Chile)
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Madrid)
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Oxford)
INMACULADA GARCÍA: Crítica literaria española (Madrid)
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Crítico y ensayista español (Madrid)
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París)
JOSÉ MANUEL LÓPEZ ABIADA: Crítico y ensayista español (Ballinzona)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo y crítico teatral español (Madrid)
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba)
JOSÉ ANTONIO DE ORY: Escritor y diplomático español (Nueva York)
RICARDO EVARISTO SANTOS: Historiador brasileño (Madrid)
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid)
JUAN CARLOS SOLA CORBACHO: Historiador español (Los Ángeles)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid)
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Madrid)



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: PEDRO GARCÍA BARRENO

Director Adjunto: JUAN FERNÁNDEZ SANTARÉN

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAÚL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica	1.900	2.014
10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica	3.200	3.392
12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS Edición de **Ángel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID

Tel. 91 583 83 08

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Centenario de José María Eça de Queirós:

Machado de Assis
Isabel Soler
Elena Losada Soler
Carlos Reis
Carlos Alberto Pasero
Jordi Sardá



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



COOPERACIÓN
ESPAÑOLA





800 Pts.